p. 129

LA VIE ET LES ŒUVRES

DE

JEAN-SÉBASTIEN BACH

DU MÊME AUTEUR

EN COLLABORATION AVEC MATHIS LUSSY

HISTOIRE

DE LA

NOTATION MUSICALE

DEPUIS SES ORIGINES

OUVRAGE COURONNÉ PAR L'INSTITUT

(Prix Bordin de 1880.)

Un vol. in-4°.

PARIS. — IMP. P. MOUILLOT, 13-15, QUAI VOLTAIRE. — 28156.

LA VIE ET LES ŒUVRES

DE

JEAN-SÉBASTIEN BACH

SA FAMILLE

SES ÉLÈVES — SES CONTEMPORAINS

PAR

ERNEST DAVID



PARIS

CALMANN LÉVY, ÉDITEUR

ANCIENNE MAISON MICHEL LÉVY FRÈRES

3, RUE AUBER, 3

1882

A MES AMIS

FÉLIX ET GUSTAVE DALSACE

A Monsieur Mathis Lussy.

Mon cher ami,

Vous avez été l'inspirateur de ce livre. Vous m'en avez facilité la tâche par votre obligeance, votre sollicitude et vos excellents conseils. Il est donc bien juste qu'il vous soit dédié.

Acceptez-le, non comme une œuvre digne de vous, mais comme l'ostensible témoignage de mon sincère et inaltérable attachement.

Ernest David.

Paris, 1882.

*

INTRODUCTION

Si quelque chose étonne, c'est qu'à notre époque si chercheuse, si avide de tout connaître, où le champ des investigations est si largement fouillé dans l'histoire en général et dans celle de la musique en particulier, personne en France n'ait pensé à écrire la monographie du musicien le plus génial, le plus extraordinaire peut-être qui ait jamais existé, de Jean-Sébastien Bach. Presque tous les hommes de génie qui ont illustré l'art des sons, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Rossini et bien d'autres, ont trouvé chez nous

leurs biographes, Bach seul excepté; car on ne considérera pas comme une monographie les quelques pages que Fétis a consacrées à ce colossal génie dans sa *Biographie universelle des musiciens,* ni une traduction française d'une brochure de Forkel que j'indique plus loin.

Ce fait, qui semble inexplicable quand on se dit que le célèbre cantor a été une des personnalités les plus éminentes des annales artistiques, se conçoit cependant après un peu de réflexion. En effet, Bach n'a écrit ni opéras, ni symphonies orchestrales, ni musique de chambre, du moins au sens que nous donnons aujourd'hui à cette expression; ses compositions, par leur contexture compliquée, sont d'une xeécution tellement difficile, que, pour en apprécier les innombrables beautés, il faut les étudier, les examiner de près. C'est impossible à un musicien ordinaire, et plus encore à la masse du public. Rien d'étrange donc à ce que ces œuvres soient peu connues et n'aient pas encore conquis la popularité. En France, Bach est presque généralement ignoré. On sait, pour l'avoir entendu dire, que son œuvre est immense; mais ce que l'on ignore, c'est qu'il stupéfie le

connaisseur; c'est que l'auteur a devancé son époque de plus d'un siècle. Sauf quelques artistes d'élite, sauf un nombre restreint d'amateurs sérieux et d'érudits, quel dilettante français pourrait exprimer une opinion raisonnée sur les cantates religieuses de Sébastien Bach, sur ses oratorios, ses messes, ses motets, dans lesquels l'inspiration coule à pleins bords? On est un peu plus familier avec ses productions pour le piano et l'orgue, mais leur difficulté d'exécution ne permet pas au premier venu de s'en rendre maître, et, par conséquent, réduit d'autant le nombre de ses admirateurs. En réalité, sauf son *Clavecin bien tempéré,* ses *Suites* pour le clavier et quelques *Concertos,* le monde musical français ignore tout ce qu'a écrit Bach, et Dieu sait cependant si le nombre de ses compositions est considérable!

Il faut, malgré cela, reconnaître que, depuis quelques années, de louables efforts ont tendu à faire connaître au public parisien l'œuvre la plus magistrale de ce grand homme, l'une des productions les plus vastes qui soient sorties du cerveau d'un musicien. En 1874, M. Charles Lamoureux a donné les 31 mars, 2 et 4 avril,

au cirque des Champs-Élysées, trois auditions successives de la *Matthæus-Passion* (Passion selon saint Matthieu); mais, malgré l'excellence de l'exécution et le succès obtenu, les frais de ces concerts furent si considérables que M. Lamoureux dut renoncer à poursuivre sa noble entreprise. Un tel résultat est certes fort regrettable; mais, à mon avis, il n'en sera pas autrement quand on voudra tenter l'exécution d'œuvres aussi gigantesques que la *Passion* selon saint Matthieu, tant que l'on n'aura pas rendu obligatoire l'étude du chant dans les écoles; tant que la méthode d'enseignement de la musique aux enfants du peuple n'aura pas été réformée; tant que l'on se contentera de ne faire d'eux que des perroquets récitant plus ou moins bien une leçon qu'on leur serine pendant des mois entiers; tant, enfin, que l'on ne prendra pas pour exemple ce qui se passe à cet égard chez nos voisins d'Outre-Rhin.

Les Anglais, sous ce rapport, nous laissent loin derrière eux. Ils ont fondé en 1849, même avant l'Allemagne, une association, *The Bach Society*, ayant pour objet la publication et la propagation

des œuvres du maître d'Eisenach. De 1850 à 1870, cette société a fait entendre, outre la *Passion*, beaucoup d'autres admirables partitions de Bach, dont le public français ne soupçonne même pas l'existence. Aujourd'hui, en Angleterre, chaque année voit se produire, devant des foules d'auditeurs, quelque composition du célèbre cantor.

Si nous regrettons pour notre pays cette méconnaissance de l'un des plus beaux génies qui aient jamais paru, nous n'avons pourtant pas le droit de trop la lui reprocher, puisque l'Allemagne, sa patrie, a mis un siècle à lui rendre justice. Bien que sa renommée ait été générale de son vivant, on peut dire que ses contemporains ne l'ont pas apprécié selon son mérite. Ils n'eurent aucune idée du souffle puissant qui anime les créations de ce grand artiste, qui, comme l'a si bien dit Zelter, « renfermait en lui tout un monde de musique ». Il a fallu qu'un demi-siècle après la mort de Bach, Mozart proclamât son admiration, pour que les Allemands se rappelassent le nom d'un de leurs concitoyens les plus illustres ; il a fallu qu'en 1829, Mendelssohn fît exécuter à Berlin la *Matthæus-Passion*, pour que les compatriotes de ce

sublime génie s'aperçussent qu'ils possédaient des trésors inestimables enfouis dans l'oubli, et qu'il y allait de leur honneur de faire connaître au monde ces productions incomparables. Il y a donc à peine cinquante ans que les Allemands professent pour Jean-Sébastien Bach l'admiration dont il est digne.

Une société formée des sommités artistiques du pays, la *Bach Gesellschaft,* s'est constituée en 1850 à Leipzig, pour la publication intégrale des œuvres du cantor de la *Thomasschule*. Cette détermination était d'autant plus désirable, qu'après la mort du maître, ses manuscrits furent partagés entre ses fils qui en laissèrent se perdre une partie. La société n'a rien ménagé pour retrouver les morceaux dispersés ou égarés; malheureusement, il en est qui ont disparu sans retour.

Jusqu'à ce jour (1882), la *Bach Gesellschaft* a édité vingt-six recueils, formant trente et un volumes, imprimés avec le plus grand soin par la maison Breitkopf et Haertel de Leipzig. On ne peut que remercier et féliciter la société de la manière dont elle a compris et exécuté

sa tâche, qu'elle doit poursuivre jusqu'à épuisement de la matière.

On entend quelquefois des admirateurs de Bach s'extasier sur la prodigieuse quantité de ses compositions; il me semble que l'admiration devrait plutôt se porter sur les ressources inépuisables de sa merveilleuse imagination. Tout en lui est neuf, original, expressif. — Fétis l'a dit avec beaucoup de justesse : jamais l'art de faire mouvoir un grand nombre de voix ne fut porté si loin, et ce qui frappe d'une admiration irrésistible, c'est que toute cette complication a été évidemment conçue d'un seul jet. Les effets d'instrumentation sont si variés et si remarquables, qu'on a peine à comprendre comment Bach, qui a vécu longtemps dans de petites villes et qui eut peu d'occasions d'étudier les instruments, a pu si bien les connaître et devancer de beaucoup son siècle dans l'art de les employer.

Ce qui n'est pas moins digne d'attention, c'est son excessive modestie et son peu de goût pour les applaudissements de la foule. On peut soutenir hardiment qu'il travaillait surtout pour se satisfaire : il était son juge le

plus sévère et n'hésitait pas à corriger, à supprimer et à refaire tout ce qui ne répondait pas à ses goûts esthétiques. — Il condamnait en quelque sorte à l'oubli ses ouvrages; car, après les avoir fait exécuter, il les empilait dans une armoire d'où ils ne sortaient plus. De là l'ignorance dans laquelle furent tenues si longtemps, au détriment de l'art, ces sublimes productions.

Grâce à la *Bach Gesellschaft* et aux excellents travaux critiques qu'a provoqués sa belle publication, notamment celui de M. Spitta, auquel je reviendrai tout à l'heure, on peut maintenant étudier dans son ensemble l'œuvre de Bach et j'ai cru faire un acte méritoire en entreprenant cette étude. J'ai voulu donner aux dilettantes français une esquisse aussi ressemblante que possible d'une des plus admirables figures artistiques, en même temps qu'un aperçu des vastes conceptions de son génie.

Les matériaux ne m'ont pas manqué et je n'ai pas hésité à puiser à pleines mains dans les ouvrages suivants, qui forment, je crois, la totalité de ce qui a été publié sur cette personnalité exceptionnelle.

Le premier en date, et non le moins important, est le *Nécrologe* qui a paru en 1754 [1], et qui a été rédigé par Ch.-Ph.-Emmanuel Bach et Jean-Frédéric Agricola. Ce qui donne un grand poids au *Nécrologe,* c'est qu'il contient le catalogue authentique des œuvres de Jean-Sébastien. Tous les biographes de Bach ont mis ce travail à contribution, à commencer par Jean-Adam Hiller [2], qui a été suivi par Ernest-Louis Gerber, dans son *Historisch biographisches Lexicon der Tonkünstler*, paru à Leipzig en 1790.

Viennent ensuite :

1° *Ueber Johann Sebastian Bach Leben, Kunstund Kunstwerke,* par le Dr Forkel [3]. — Cet opuscule est précieux en ce que tous les documents qu'il contient sur la vie et les travaux du maître ont été communiqués à Forkel par les fils de Bach, Wilhelm Friedemann et Ch.-Ph.-Emmanuel qu'il connut intimement. Une bonne traduction française en a été faite en 1874, par M. Félix Grenier, sous le titre

1. Dans la *Musikalischer Bibliothek*, de Mizler, tome IV. part. I. Leipzig, pages 158-176.

2. *Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler neuerer Zeit,* part. I. Leipzig, 1784.

3. Leipzig, 1802, in-4°.

de : *Vie, Talents et Travaux de Jean-Sebastien Bach;* elle est illustrée d'intéressantes notes complémentaires.

2° *Johann Sebastian Bach in seinen Kirchencantaten und Choralgesangen*, par Ch. Mosevius; Berlin, 1845, in-4°.

3° *Johann Sebastian Bachs Leben, Wirken und Werke,* par C.-L Hilgenfeldt. Leipzig, 1850, in-4°.

4° *Johann Sebastian Bachs Lebensbild,* par le Dr Schauer, Jéna, 1850, in-8°.

5° *Johann Sebastian Bach,* par C.-H. Bitter ; Berlin, 1865, 2 vol.

L'auteur qui, à sa qualité de musicographe, joint encore celle de ministre des finances de Prusse *(Kœniglich Preussischer Staats und Finanzminister)* a publié de son livre une seconde édition (Dresde, 1880, 4 vol. in-8°), revue, corrigée et augmentée, avec des facsimilés qui en doublent la valeur. C'est un ouvrage consciencieusement traité, auquel j'ai fait quelques emprunts qui m'ont paru intéressants, mais dont la lecture est fatigante et aride par la trop grande abondance de menus détails et les répétitions fréquentes des mêmes réflexions.

6° *Erlauterungen ueber J. S. Bach Kunst der Fuge*, par M. Hauptmann. Leipzig, chez Peters.

7° *Mittheilungen ueber J. S. Bach Magnificat*, par Robert Franz. Halle, 1863; et du même, *Offener Brief an Eduard Hanslicq;* Leipzig, 1871.

8° *Sur le génie et les œuvres de Bach,* par J.-F. Fétis, dans la *Gazette musicale de Paris,* 1833, n° 14, 17 et 19, et sa notice dans la *Biographie universelle des musiciens,* t. I.

9° *Sketch on the life of J. S. Bach*, par Miss Kay Shuttleworth.

10° *The art of the fugue*, par M. James Kiggs, dans le fascicule de 1876-77, des *Proceedings of the musical association,* de Londres.

Et 11° enfin, le plus considérable et le plus récent des travaux publiés sur Bach, intitulé: *Johann Sebastian Bach,* par M. Philip Spitta[1]. Cet ouvrage, véritablement digne du grand artiste auquel il est consacré, a produit une telle sensation en Allemagne lors de l'apparition du premier volume, en 1873, que M. Spitta, simple professeur de latin au *Gymnasium* (collège)

1. Leipzig, 1873-1880, 2 vol. in 8°.

de Sondershausen, fut aussitôt appelé comme maître de langues au *Nicolaï Gymnasium* de Leipzig, et bientôt après à Berlin, où l'on créa pour lui la place de second professeur de musique à l'université, indépendamment d'autres distinctions.

Donner de cet ouvrage une traduction française, est, à mon sens, une impossibilité. Un instant j'en ai eu la pensée, mais je n'ai pas tardé à y renoncer, car si c'est une étude parfaite des œuvrès de Bach, il s'y trouve aussi bien des hors-d'œuvre qui n'intéresseraient que médiocrement les lecteurs français. Notre public n'est pas, comme le public allemand, disposé à étudier, sans broncher, deux énormes in-octavos, de près de mille pages chacun et d'un texte serré sur un sujet unique. Je n'y ai donc fait que les emprunts qui m'ont semblé de nature à être bien accueillis et je me suis attaché à présenter, dans une étude moins volumineuse, les détails essentiels sur la vie et les œuvres de l'illustre cantor de Leipzig.

Si mon livre parvient à faire mieux connaître et apprécier Jean-Sébastien Bach; s'il appelle sur lui l'attention des hommes sérieux;

s'il contribue à provoquer une étude plus développée de ses admirables productions, j'aurai atteint le but que je me suis proposé; j'aurai obtenu la seule récompense que j'ambitionne.

L'AUTEUR.

Paris, 1882.

JEAN-SÉBASTIEN BACH

PRÉLIMINAIRES

LES ANCÊTRES ET LA FAMILLE

I

On ne se ferait qu'une idée imparfaite du caractère et du génie de Jean-Sébastien Bach, si l'on ne connaissait aussi ses ascendants, car, en lui se résume toute sa race avec ses qualités et aussi ses défauts. Sébastien est le pivot, le point central vers lequel ont convergé les rayons émanés de ses ancêtres; il les a tous absorbés et éclipsés dans son éblouissante rotation. Il semble avoir épuisé la sève de la descendance des Bach, car, après lui, ses fils, malgré leur incontestable valeur, n'ont plus jeté que de pâles lueurs qui se sont affaiblies insensiblement pour s'éteindre avec sa deuxième génération.

Cette famille, illustre dans l'histoire de la mu-

sique, est originaire de la Thuringe, où, déjà au XVI[e] siècle, le nom de Bach était largement répandu. Pendant près de deux cents ans, elle a donné naissance à une suite non interrompue d'artistes de mérite, et l'on ne connaît pas un second exemple d'une telle accumulation de facultés musicales dans une seule souche. L'attachement de tous ses membres pour leur patrie thuringienne fut si grand, qu'une seule branche s'en détacha pour aller s'établir en Franconie. Durant une longue série d'années, Eisenach, Arnstadt, Erfurt et lieux circonvoisins n'eurent que des Bach pour *cantors*, organistes et musiciens de ville *(Stadtpfeifer, Kunstpfeifer).*

En Allemagne, depuis le XV[e] siècle environ, on appelait *musiciens de ville* des artistes privilégiés appartenant à une sorte de confrérie et placés sous la direction d'un chef. Ils devaient faire la musique requise dans tou es les occasions municipales officielles.

On donnait autrefois le nom de *cantor* au chantre d'une église. Dans les basiliques où l'on entretenait un chœur, le chef ou directeur de ce chœur recevait le titre de *cantor*, particulièrement lorsque, à cette église, étaient rattachés une école et un pensionnat destinés à former des choristes comme dans celle de Saint-Thomas à Leipzig. Les maîtrises en France avaient une certaine analogie avec ces pensionnats; c'est pourquoi la position de maître de chapelle français ressemblait en quelque sorte à celle du *cantor* allemand.

On comprend sans peine que cette concentration de toute une race dans un périmètre peu étendu, a dû produire entre ses membres un vigoureux sentiment familial.

Non seulement ils trouvèrent dans leur cercle tous les éléments d'éducation et de perfectionnement, mais encore ils se marièrent très fréquemment entre eux. Ils suivirent ponctuellement leur tradition de se réunir tous les ans à jour fixe dans une des villes de la Thuringe, afin de conserver et de renforcer le lien patriarcal ; ils nommaient ces jours-là *Familientage*, c'est-à-dire, jours réservés à la famille. Cet usage se perpétua jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, et Ch.-Ph.-Emmanuel se souvenait d'avoir assisté, dans son enfance, à plusieurs de ces assemblées. Le but de ces agapes fraternelles était de raviver l'homogénéité de la parenté, d'échanger leurs idées sur différents sujets les intéressant, et de passer quelques heures agréables à faire de la musique. Ils commençaient par un choral ou un hymne religieux, puis ils passaient à des improvisations sur des chansons populaires qu'ils variaient à quatre, cinq et six parties et auxquelles ils donnaient le nom de *quodlibets* ou *quolibets*. La finesse de ces plaisanteries musicales consistait dans la juxtaposition de différentes mélodies hétérogènes, soit par leur caractère, soit par leur texte. Jean-Sébastien en a donné un délicieux spécimen dans la dernière de ses trente variations sur un air en *sol* majeur, dont il sera question plus loin.

Pour apprécier dignement les qualités qui distinguaient la race des Bach, il faut savoir que les ancêtres vécurent pendant la malheureuse époque de la guerre de Trente ans, au milieu du bouleversement général de l'Allemagne, au milieu de l'indifférentisme moral et de l'abaissement intellectuel qui caractérisa cette période funeste aux Saxons et aux Thuringiens, alors que Ferdinand II, l'élève des Jésuites, confisquait les biens des réformés, les tuait sans pitié, et chassait d'un seul coup trente mille familles dissidentes de la Bohême. Plus que toutes les autres classes du peuple, celle des musiciens s'était laissée aller au relâchement des mœurs et à l'abrutissement que le contact avec la soldatesque grossière et ses excès entraîne toujours après lui. Dans la seconde moitié du XVIIe siècle, ceux qui, parmi les artistes, avaient conservé un reste de dignité personnelle et de sens moral, firent d'énergiques efforts pour ramener à leur corporation l'honneur et la considération. Dans ce but, les musiciens de ville de l'Allemagne du nord et du centre fondèrent, en 1653, une association destinée à relever la situation générale des artistes et lui donnèrent le titre de : « Collège de musique instrumentale des Cercles de la Haute et Basse Saxe et autres lieux qui s'y intéressent[1]. » Les statuts, que les membres de la Confrérie s'obligerent à suivre à la lettre,

1. *Instrumental-Musikalischen Collegium in dem Ober-und Nieder-sachsischen Kreise und anderer interessirter œrter.*

furent confirmés par l'empereur Ferdinand II et imprimés. Cependant, les Bach ne paraissent pas avoir fait partie de cette société; il est vrai qu'ils n'en avaient pas besoin, puisque chez eux la moralité et l'honnêteté ne firent jamais défaut. En outre, étant pour la plupart au service des églises et des écoles en qualité de Cantors et d'organistes, et représentant ainsi dans leur art une branche de la plus haute civilisation du moment, ils ne ressemblaient probablement en rien à leurs confrères déchus, lesquels justifiaient trop bien la boutade d'un contemporain disant que « dans cent musiciens de ville, c'est à peine si l'on en trouverait un capable d'écrire dix mots sans faute [1] ». Les Bach occupèrent ces emplois pendant des générations consécutives, et l'on y était si bien accoutumé, qu'à Erfurt on appelait les musiciens de ville *les Bach*, longtemps après qu'ils eurent cessé d'y demeurer.

Nous avons une source précieuse qui confirme pleinement ce qui vient d'être dit du sentiment familial si vivace dans cette race : c'est sa généalogie commencée par Jean-Sébastien et terminée par son fils, Ch.-Ph.-Emmanuel. Elle contient les noms de cinquante-trois membres mâles, avec leur origine, les dates de leur naissance et de leur mort, ainsi que les principaux événements de leur existence. Cette

1. Cf. Cothala, *Der wohlgeplagte*, V, p. 3. — Cf. aussi Mattheson, *Neueroffneten Orchester*, p. 14 et 15.

table généalogique entièrement écrite de la main d'Emmanuel, se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque royale de Berlin.

Je n'ai mentionné ici, comme ancêtres et précurseurs de Jean-Sébastien, que ceux qui embrassèrent la carrière musicale. J'ai laissé de côté les autres, de même que les filles, qui n'ont pas eu d'influence sur la vie et les travaux de notre héros [1].

II

Les plus anciens documents généalogiques remontent au commencement du XVIe siècle et indiquent quatre branches distinctes. Nous ne nous occuperons que de la dernière, parce que c'est celle dont est descendu Jean-Sébastien. Cette branche vécut à Wechmar, petite localité de la Thuringe, non loin de Gotha.

Celui que l'on croit être la souche de la famille, c'est *Hans Bach*, né vers 1506, à Graefenrode, village situé à deux milles d'Arnstadt. Mais le premier représentant de la branche à laquelle appartient Jean-Sébastien fut, d'après les données mêmes de ce dernier :

Veit Bach, probablement fils du précédent, né à Wechmar, entre 1550 et 1560. Ce nom de *Veit* pro-

1. Voyez cette généalogie à l'*Appendice* IV, à la fin de ce volume.

vient de celui de saint Vitus, patron de l'église de cette commune, qui répond en français à celui de Valentin. Il exerçait, dit-on, les professions de boulanger et de meunier, et pour échapper aux persécutions religieuses de l'époque, il se rendit en Hongrie, en compagnie d'autres réformés. Mais la réaction catholique, sous l'empereur Rodolphe II, ayant donné la suprématie aux jésuites, Veit retourna à Wechmar, où il reprit son ancienne profession. « Son plus grand plaisir », dit son illustre rejeton, « était de jouer de la cithare (*Cythringen*), même pendant que son moulin tournait. Il doit avoir eu beaucoup de talent sur cet instrument. C'est de lui, sans doute, que ses descendants tinrent leur amour pour la musique. » — Il mourut en 1619. Il eut beaucoup d'enfants, mais on ne connaît le nom que d'un de ses fils, qui s'appelait *Hans*.

Celui-ci naquit vers 1680 à Wechmar. Il pratiquait le métier de tisseur de tapis, auquel il renonça pour se faire musicien de ville, car, dans le registre paroissial de Wechmar, son nom est toujours accompagné de la qualification de *spielmann* (l'artiste, le musicien). On croit même qu'il fut attaché à la chapelle du duc de Gotha. Il passe pour avoir été un joyeux compère, plein d'esprit et de jovialité. Ch.-Ph.-Emmanuel possédait son portrait, qui le représentait jouant du violon avec une cloche sur l'épaule et à ses pieds un écu portant un

bonnet de fou. Il voyagea continuellement en Thuringe pour faire de la musique et partout on l'aima. Hans mourut de la peste en 1626. De ses nombreux enfants, nous ne citerons que trois fils, Johannes, Christophe et Henri, qui furent d'habiles musiciens, les autres ne nous important pas.

Johannes, né en 1604, alla faire ses études musicales à Suhl, chez le musicien de ville; après y avoir tenu temporairement l'orgue, il devint organiste de l'église de Schweinfurt. Au milieu des horreurs et des agitations de la guerre de Trente ans, il fut appelé en 1635, à Erfurt, comme musicien du conseil (*Raths Musikanten*) et y fonda une société musicale qui prospéra et qui fut encore en pleine vigueur sous ses fils. En 1647, les autorités de l'église paroissiale le choisirent pour organiste. Quelques compositions qu'il a laissées en manuscrit témoignent de son mérite. Johannes est l'ancêtre des Bach d'Erfurt, où il mourut en 1673. Il eut pour fils Jean Christian et Jean Egidius.

Christophe, second fils de Hans Bach de Wechmar, né en 1613, fut l'aïeul de Jean-Sébastien. Après avoir occupé quelque temps un emploi musical à la cour de Weimar, puis à Prettin (Saxe), il s'établit à Erfurt, en 1642, comme membre de la musique du conseil. En 1654, il quitta cette ville pour Arnstadt où il devint musicien de ville et de cour (*Stadt und Hof-Musikus*) du comte de Schwarzbourg. Contrairement à son frère Henri qui ne porta son attention

que sur la musique d'orgue, Christophe ne s'occupa que de musique mondaine (*Kunst-Pfeiferthum*). On manque de plus amples renseignements sur sa vie. Il eut pour fils George-Christophe, Jean-Christophe et Jean-Ambroise. Il mourut à Arnstadt, en 1661.

HENRI, troisième fils de Hans, naquit à Wechmar, en 1615. Dès son jeune âge il manifesta un goût des plus vifs pour l'orgue, et comme Wechmar n'en possédait point, il se rendait le dimanche dans une des localités voisines pour entendre résonner l'instrument qui le charmait. Son père commença son instruction musicale que continua son frère aîné Johannes. Le comte de Schwarzbourg-Arnstadt, enchanté du talent précoce de Henri, l'envoya se perfectionner en Italie et se chargea de tous les frais de son déplacement. A son retour en 1641, il obtint la place d'organiste à Arnstadt, où il mourut en 1692, après avoir occupé ce poste pendant plus d'un demi-siècle. Avec lui commence la lignée des Bach d'Arnstadt. Il hérita non seulement des qualités musicales de son père, mais encore de son humeur enjouée ; il y joignait une piété profonde et une bonté parfaite qui l'aidèrent à supporter patiemment les désastreux effets de la guerre de Trente ans, et à élever convenablement ses fils, qui occupent des places très honorables dans l'histoire de la musique. L'*Orgelfreund* [1] de Ritter,

1. Vol. VI, nº 14.

contient une pièce pour orgue sur le choral : *Christ lag in Todesbanden*, « le Christ gisait dans les liens de la mort », qui est attribuée à Henri Bach. On ne connaît rien de ses autres productions, qui consistèrent en pièces d'orgue et en musique de cantiques. L'importance artistique des prédécesseurs de Jean-Sébastien atteignit son apogée avec les fils de Henri, Jean-Christophe et Jean-Michel. Pour résumer en peu de mots la carrière des trois fils de Hans Bach, nous dirons que Christophe et ses enfants représentaient exclusivement la corporation séculière des musiciens de ville et de cour; que Henri et ses fils, au contraire, adoptèrent comme organistes, cantors, et compositeurs, la position plus avantageuse et plus considérée de serviteurs de l'église, et que Johannes se distingua dans ces diverses situations.

George-Christophe, fils aîné de Christophe Bach, naquit à Erfurt, en 1642. — D'abord chantre et compositeur à Schweinfurt, il devint, en 1668, maître d'école et cantor à Thémar, près Meiningen. Vingt ans après, il retourna en la même qualité à Schweinfurt, et y mourut en 1697. Les archives des Bach, dont Ch.-Ph.-Emmanuel fut le dernier détenteur, contenaient un motet de la composi ion de Georges-Christophe sur le texte : *Siehe wie fein und lieblich*, etc., « Vois, combien est beau et aimable, etc., » pour deux basses et ténor, avec accompagnement d'un violon, trois gambes et une basse. Il ne reste rien de ses autres œuvres.

Jean Christophe et jean-ambroise (frères jumeaux), nés à E furt en 1645, se ressemblaient tellement, qu'on les prenait l'un pour l'autre; leurs femmes mêmes s'y trompaient et ne les reconnaissaient qu'à la couleur de leurs habits. Leur amitié était des plus tendres; si l'un tombait malade, l'autre ressentait aussitôt le même mal; enfin ils moururent à peu d'intervalle. Après le décès de leur père, qui leur avait enseigné le violon, les deux frères voyagèrent en Thuringe; puis Jean-Christophe entra au service du comte de Schwarzbourg, à Arnstadt, comme musicien de cour. Des discussions qui s'élevèrent entre les music ens de ville et ceux de cour amenèrent la suppression de ces derniers, mais Jean-Christophe ne tarda pas à être rétabli dans son emploi. Il se consacra à la musique religieuse, que l'on avait fort négligée jusque-là et seconda, avec un rare désintéressement, son oncle Henri dans l'accomplissement des devoirs de sa charge. Il mourut en 1693.

Jean-Ambroise demeura jusqu'en 1667 avec son frère, qu'il quitta alors pour devenir musicien du Conseil à Erfurt. Sa profession de violoniste ne l'empêcha pas d'acquérir un talent distingué sur l'orgue; mais sa plus grande gloire est d'avoir été le père de l'immortel Jean-Sébastien. En 1671, Ambroise quitta Erfurt pour aller s'établir à Eisenach, où il mourut en 1695. Nous le retrouverons quand nous nous occuperons de Sébastien.

Jean-Christian, fils aîné de Johannes Bach d'Erfurt, né en 1640, fut d'abord membre de la société musicale fondée par son père, puis partit pour Eisenach. Il est le premier de la famille qui soit allé habiter cette ville; toutefois, en 1668, nous le trouvons de nouveau à Erfurt, où il succéda à son père dans la direction de sa société. Après la mort de Jean-Christian en 1682, son frère Égidius le remplaça dans cette direction. Un de ses fils, *Jean-Christophe* (1673-1727), est mentionné comme organiste à Gehren, près Arnstadt, et comme successeur, en cette qualité, du célèbre Jean-Michel, dont il sera question plus loin. Jean-Christophe avait étudié la philosophie, mais son naturel querelleur et son orgueil le mirent souvent en conflit avec ses supérieurs. La ténacité, ou plutôt l'obstination, se fait remarquer chez presque tous les Bach; on dirait qu'ils la reçurent en héritage du chef de leur race, et nous en verrons des exemples frappants chez Jean-Sébastien, qui, sous ce rapport, ne fut pas en reste avec ses ancêtres.

Jean-Égidius, le plus jeune fils de Johannes d'Erfurt, né en 1645, devint organiste de l'église Saint-Michel de cette ville, en 1682, succéda à son frère Jean-Christian comme directeur de la musique du conseil, et mourut à Erfurt en 1717. Il a laissé quelques compositions pour l'église, entre autres un motet à neuf voix, en deux chœurs, sur le texte de *Unser Leben ist ein Schatte*, « Notre vie est une

ombre », écrit en 1696, et conservé dans les archives des Bach. Deux fils seulement lui survécurent : *Jean-Christophe*, qui lui succéda et

JEAN-BERNARD, né en 1676. Celui-ci fut d'abord organiste de l'église des Marchands à Erfurt, puis à Magdebourg, et enfin à Eisenach, où, en 1703, il succéda au célèbre *Jean-Christophe*. Les emplois qu'il occupa, surtout le dernier, donnent une très avantageuse idée de son habileté comme virtuose et comme compositeur. Il existe encore de lui des préludes pour chorals, ainsi que des pièces de clavecin, et des suites d'orchestre, ou, comme on les appelait alors, « des ouvertures à la manière de Telemann », c'est-à-dire, dans le style français du temps. Emmanuel en possédait cinq : une en *mi* bémol, une en *sol* majeur, deux en *sol* mineur, et une en *ré* majeur. Elles sont aujourd'hui dans la bibliothèque royale de Berlin. Jean-Bernard est mort en 1749. Un autre *Jean-Bernard*, neveu de Sébastien, né en 1700, succéda à son père Christophe, comme organiste à Ohrdruf et mourut en 1742. Adlung [1] dit que ses ouvrages sont en petit nombre, mais excellents.

JEAN-CHRISTOPHE, le plus célèbre de tous ceux qui portèrent ce nom si commun dans la famille Bach, était le fils aîné de Henri, et naquit à Arnstadt en 1643. Ce fut incontestablement un des plus grands musiciens qu'ait produits l'Allemagne, et, quoiqu'il

1. *Musica mechanica organaedi*. Berlin, 1768.

ait été éclipsé par son illustre neveu, Jean-Sébastien, il occupe une place éminente dans l'histoire de la musique. Sa vie a été des plus simples. Dirigé par son père, ayant développé par un travail persévérant ses heureuses qualités, il devint à vingt-trois ans organiste de l'église d'Eisenach, et plus tard de la cour. Il conserva ces fonctions jusqu'en 1703, époque de sa mort, soit pendant plus de trente-six ans. De ses quatre fils, le seul que nous ayons à mentionner est *Jean-Nicolas* (1669-1753), qui passe pour avoir été un musicien distingué. Jean-Christophe a été remarquable par ses qualités morales, par ses tendances incessantes vers un idéal élevé, et par ses connaissances techniques. Non seulement il fut un des plus habiles organistes et l'un des meilleurs compositeurs de son temps, mais encore un des artistes les plus éminents de tout le XVIIe siècle. Sa famille le vénérait à l'égal d'un saint, et Jean-Sébastien, de même que Ch.-Ph.-Emmanuel, ne parlaient de lui que dans les termes les plus élogieux. — « Les ouvrages de Jean-Christophe Bach, dit Fétis [1], indiquent dans leur auteur un talent de premier ordre. Original dans ses mélodies, énergique et pénétrant par son harmonie, il est surtout remarquable dans ses compositions vocales. Les archives des Bach contiennent un chant de noces à vingt-deux voix qu'il a écrit sur

1. *Biographie universelle* des *musiciens*, t. I ; p. 186.

ces paroles : *Es erhub sich ein streit*, « Une discussion s'éleva » ; c'est un morceau de la plus grande beauté ; on n'y aperçoit pas l'embarras qui semble devoir résulter d'un si grand nombre de voix ». — Malgré cela, sa renommée ne s'étendit pas au loin pendant sa vie, et, après sa mort, il n'a été que trop tôt oublié. Peut-être faut-il attribuer cette indifférence à l'écrasante personnalité de son colossal neveu, à la nature calme, simple et réservée de cet homme excellent qui ne vécut que pour son art et sa famille, et peut-être aussi au genre de ses compositions. N'éprouvant aucune sympathie pour le style italien alors en faveur, il exerça son art à sa manière, sans s'occuper de ce qu'en pouvaient dire ses contemporains. L'un de ses ouvrages les plus considérables est une sorte d'oratorio pour double chœur et orchestre intitulé : *Le combat de saint Michel et du demon*. Jean-Sébastien qui tenait cette œuvre en haute estime, la fit exécuter à Leipzig, et Ch.-Ph.-Emmanuel, qui partageait l'admiration de son père pour son oncle, en donna aussi plus tard une audition à Hambourg. Ses autres œuvres, que l'on conserve dans la bibliothèque royale de Berlin, sont : 1° Le motet à vingt-deux voix dont j'ai parlé ; 2° le motet, *Lieber Herr Gott, wecke uns auf* « Grand Dieu, veille sur nous », à huit voix, en deux chœurs ; 3° le motet à quatre voix, *Ich lasse dich nicht*, « Je ne te laisserai pas », véritable chef-d'œuvre de mélodie et d'harmonie ; 4° celui à huit voix,

Unsres Herzens Freude hat eine Ende, « La joie de notre cœur a une fin »; 5° celui également à huit voix, *Herr nun lassest du deiner Diener*, « Seigneur, abandonnerais-tu ton serviteur »; 6° le motet à cinq voix, avec basse continue, *Der gereichte Obergleich*; 7° Une sarabande pour clavecin avec deux variations, et enfin, deux autres motets à quatre voix et un solo d'alto avec accompagnement de violon, de violes de Gambe et basse continue. Jean-Christophe possédait un admirable talent d'organiste; Forkel dit avoir vu à Hambourg de ses pièces d'orgue qui lui ont paru être des modèles de style et de force harmonique. Ses doigts et sa tête avaient tant de facilité à traiter l'harmonie pleine, qu'il ne jouait qu'à cinq parties réelles. Gerber a eu en sa possession un volume ayant appartenu à la famille Bach, contenant huit pièces de Jean-Christophe, lesquelles consistaient en préludes variés et fugués pour des chorals. Malheureusement, les ineptes héritiers de Gerber ont laissé perdre ce trésor inappréciable.

Jean-Michel, le plus jeune des fils de Henri, et frère du précédent, naquit à Eisenach, en 1648. Comme son frère, il reçut de son père son instruction musicale et le seconda dans ses travaux professionnels. En 1673, il obtint la place d'organiste à Gehren, sur les confins de la forêt de Thuringe, où il mourut en 1694, âgé seulement de 46 ans. Il eut six enfants : un fils qui mourut jeune, et cinq filles dont la dernière, *Maria Barbara* (Marie

Barbe) fut la première femme de Jean-Sébastien.

Jean-Michel était d'une nature identique à celle de son frère Jean-Christophe ; comme lui il se distinguait par la noblesse de son caractère, par sa piété et par l'élévation de ses sentiments. Il pouvait rivaliser avec son frère en profondeur et en abondance des idées, mais celui-ci le surpassait de beaucoup quant au sentiment de la forme. Ce fut là le point faible de Jean-Michel. A cette époque de recherches incessantes de formes nouvelles, on sent qu'il hésite, qu'il craint de s'aventurer sur un terrain neuf. On voit bien qu'il voudrait rompre avec le passé, mais le courage lui manque; son contrepoint demeure toujours contraint et guindé. Cependant, ses dons naturels lui auraient probablement fait atteindre la perfection, même dans cette direction, si la mort lui avait laissé le temps de développer son talent. C'est surtout dans ses motets que se laissent voir les défectuosités de forme dont il vient d'être question. En musique instrumentale, il semble avoir mieux réussi parce qu'il se montra plus accessible que son frère au style italien. Walther[1] dit qu'il écrivit des sonates *fortes*, c'est-à-dire remarquables, et ce qu'il y a de certain, c'est que ses pièces ont été estimées davantage et plus longtemps que celles de Jean-Christophe. Dans le livre d'orgue de Gerber dont j'ai parlé plus haut, se trouvaient

1. *Musikalisches Lexicon oder musikalische Bibliothek.* Lepzig, 1732, in 8°.

au moins soixante-dix préludes pour chorals, fugués et figurés, de la composition de Jean-Michel. La bibliothèque royale de Berlin possède de lui des motets, airs et pièces d'église avec accompagnement instrumental qui donnent une très haute idée de son mérite. Ses œuvres vocales ont évidemment servi de modèles aux cantates religieuses de Jean-Sébastien avec lequel on devine sa parenté par la profondeur et la force de son expression. Jean-Michel s'est aussi occupé avec succès de la facture instrumentale.

Il y eut encore un *Jean-Michel*, né vers 1754-55, qui descendait, à ce que l'on croit, de la branche établie à Schweinfurt. Il devint cantor à Touna, voyagea ensuite en Hollande, en Angleterre et même en Amérique. Revenu en Allemagne, il étudia à Gœttingue, et s'établit comme avocat à Güstrow, en Mecklembourg. En 1770, il publia un ouvrage intitulé : « Courte et systématique introduction à l'étude de l'harmonie [1]. »

Jean-Nicolas, fils du célèbre Jean-Christophe, né en 1669, fut organiste de la ville et de l'Université d'Iéna, où il mourut en 1753. Pendant longtemps il fut l'aîné, et par conséquent, le chef de la famille, mais ses fils étant morts en bas âge, sa branche s'éteignit avec lui. Il a eu de la réputation comme compositeur de *Suites* et une messe écrite de sa main

1. *Kurze und systematische Anleitung zum Generalbass.*

existe encore. On a de lui un opéra comique intitulé : *Le crieur de vin et de bière de Iéna*[1], qui est une scène de la vie universitaire. Il s'est fait aussi un nom comme facteur d'instruments. Guidé probablement par son oncle Jean-Michel, il apporta de notables perfectionnements à la construction des pianos, et dirigea ses principaux efforts vers l'établissement d'un tempérament égal dans l'accord des orgues et des instruments à clavier. Cette innovation qui commençait seulement à se produire rencontra une opposition assez vive. Il était réservé à Jean-Sébastien de la faire triompher.

III

Ce serait ici le lieu de faire intervenir Jean-Sébastien ; mais comme, plus loin, nous étudierons sa vie en détail, il est préférable de continuer la série des notices ayant trait à ses fils et successeurs, dans lesquels s'éteignit sa lignée.

Wilhelm-Friedemann, connu aussi comme *Bach de Halle*, aîné des fils de Jean-Sébastien, naquit à Weimar en 1710. De l'avis de ceux qui l'ont connu, ce fut, de tous les enfants, le mieux doué en qualités musicales, un des plus instruits et celui sur lequel comptait son père pour continuer ses traditions. Malheureusement, Friedemann s'écarta de la voie in-

1. *Der Jenaïsche Wein-und Bier Rufer.*

tègre que suivirent toujours les Bach; un caractère obstiné et sombre, une indifférence morale et presque absolue, l'empêchèrent d'atteindre le sommet de l'art, et sa vie offre l'affligeant spectacle d'une belle intelligence dévoyée, arrêtée dans sa sève et ruinée par ses propres fautes. Son père, qui avait deviné les dons précieux que lui avait départis la nature et qui fondait sur lui les plus belles espérances, prit plaisir à cultiver son génie. Élève de la *Thomasschule* de Leipzig, il en sortit pour entrer à l'Université, où il s'adonna particulièrement aux mathématiques, dans lesquelles il acquit une supériorité marquée. Devenu, en 1733, organiste de l'église Sainte-Sophie à Dresde, il quitta cette place en 1747, pour aller occuper celle de directeur de musique et d'organiste à l'église Notre-Dame de Halle, où il demeura vingt ans. Après son père, Friedemann fut incontestablement le plus savant musicien et le meilleur fuguiste de l'Allemagne. Le docteur Forkel, qui fut son ami, dit « que son jeu au clavecin était léger, brillant, charmant, et qu'à l'orgue son style devenait élevé, solennel et faisait naître un respect religieux ». — Par malheur, sa façon de vivre devenait de plus en plus désordonnée, il négligea les devoirs de son emploi, qui lui fut retiré en 1767. — On ne peut que regretter son insouciance à écrire ses improvisations, car le peu qu'il a laissé est marqué au coin du génie et de la science la plus profonde. Il ne mettait ses compositions sur le pa-

pier que quand il y était contraint par la nécessité. Du moment qu'il eut quitté Halle, il mena une existence vagabonde et peu honorable. On le voit tantôt à Brunswick, tantôt à Gœttingue, et aussi à Berlin, sans qu'il parvienne à se fixer nulle part. Quand le besoin le pressait, il donnait des concerts d'orgue ou de clavecin dans lesquels il émerveillait son auditoire par son prestigieux talent d'improvisateur. Il finit par se mêler à une troupe de musiciens ambulants qu'il suivit dans leurs pérégrinations et dont il partagea l'état misérable. Forkel vint plusieurs fois à son secours. Dans les dernières années de sa vie, il obtint la place de maître de chapelle à Darmstadt ; mais là encore son insouciance à remplir ses devoirs ne permit pas qu'on lui continuât cette position. Enfin, en 1784, il mourut à Berlin dans l'indigence et la dégradation. Les quelques œuvres qu'il mit au jour durant sa résidence à Halle, appartiennent à la bibliothèque royale de Berlin.

Charles-Philippe-Emmanuel, troisième fils de Sébastien Bach, désigné souvent comme *Bach de Berlin* et *Bach de Hambourg*, naquit à Weimar le 14 mars 1714. Sa facilité d'apprendre engagea son père à lui faire étudier la philosophie et la jurisprudence ; il fréquenta donc l'université de Leipzig, puis celle de Francfort sur l'Oder. Pendant son séjour en cette dernière ville, il publia des compositions qui furent remarquées et y fonda une société philharmonique dont on lui confia la direction. Il finit

par adopter la carrière artistique. En 1737, il alla professer son art à Berlin, et deux ans après, le grand Frédéric l'appelait à faire partie de la musique de sa chambre et le choisit pour claveciniste de sa cour et son accompagnateur dans ses concerts privés. Bien des fois, il fut tenté d'abandonner, mais sans pouvoir y parvenir, cette position qui lui pesait. Enfin la liberté lui fut rendue en 1767, et il alla, avec sa famille, s'établir à Hambourg, où il succéda à Telemann comme directeur de musique. Avant son départ de la capitale prussienne, il reçut de la princesse Amélie, de Prusse, le titre de son maître de chapelle honoraire, en récompense de ses services. Il mourut à Hambourg le 14 décembre 1788.

Le docteur Burney qui le vit en 1773 [1] nous a laissé de lui un intéressant portrait. Grand artiste, bon compositeur, et claveciniste de premier ordre, Emmanuel Bach ne fut cependant pas apprécié par ses contemporains comme il méritait de l'être. Il eut la malechance de venir après son pere et Hændel, et immédiatement avant Haydn et Mozart, dont il fut le précurseur. La gloire de ces géants a rejeté la sienne dans l'ombre. « Un des traits caractéristiques du talent d'Emmanuel Bach, dit Fétis [2], c'est son penchant pour la mélodie. A le voir s'éloigner avec soin du style figuré dans la plupart de ses ouvrages, on a peine à comprendre qu'il ait pu

1. *The present state of music in Germany*, etc., t. II.
2. *Biogr. univ. des musiciens*, t. I, p. 204.

s'affranchir avec tant de liberté de l'éducation qu'il avait reçue et des habitudes de son enfance... Créateur de la sonate moderne, il a eu le sort souvent réservé à ceux qui ouvrent des voies nouvelles dans l'art; il fut méconnu de ses contemporains parce que son style était trop nouveau pour eux, et ses ouvrages ont vieilli rapidement parce que ses successeurs, instruits par son exemple, ont développé ce qu'il avait inventé, et en ont perfectionné les formes. » — Nous avons, du reste, une preuve de la valeur de ses compositions dans la haute estime où les tinrent Haydn, Mozart, et Clementi. Elles furent très nombreuses, et on en trouve la liste complète dans le lexique de Gerber. Les plus importantes sont celles qu'il a écrites pour le clavier, savoir : 210 solos pour le clavecin ; 52 concertos pour clavecin et orchestre ; 47 trios pour clavecin, flûte ou violon et basse ; 3 quatuors pour clavecin, flûte, viole et basse ; 12 sonates pour clavecin avec accompagnement d'instruments. A quoi nous ajouterons : 18 symphonies à grand orchestre ; 2 oratorios : *Die Israeliten in der Wüste,* « Les Israélites dans le désert » et *Die Auferstehung und Himmelfart Jesu,* « La résurrection et l'ascension de Jésus » , un *Sanctus* pour deux chœurs, demeuré célèbre ; 22 Passions, des cantates religieuses, des chants sacrés, des *Singspiele,* ou chansons profanes, ainsi qu'une quantité de petites pièces pour divers instruments. Mentionnons aussi son excellent ou-

vrage en deux parties intitulé : « Essai sur la vraie » manière de jouer du clavecin[1], » qui peut passer à juste titre pour le premier traité methodiquement conçu de l'art de jouer du piano. La grande importance de ce traité consiste surtout en ce qu'il contient la confirmation des principes du doigter posés d'abord par Jean-Sébastien et développés après lui par Emmanuel lui-même, et ensuite par Clémenti, Cramer, Field, Hummel, etc. Cet ouvrage sera toujours bon à consulter et demeurera une autorité incontestée, grâce à la solidité des préceptes qu'il enseigne. Les manuscrits des œuvres d'Emmanuel Bach se trouvent, en grande partie, dans la bibliothèque royale de Berlin.

Jean-Chistophe-Frédéric, appelé aussi *Bach de Bückebourg*, neuvième fils de Sébastien, naquit à Leipzig, en 1732. Il étudia d'abord la jurisprudence ; mais, fidèle à la tradition de sa famille, et entraîné par un goût inné pour la musique, il abandonna le droit pour l'art, et sous la direction de son père et de Friedemann, devint un parfait musicien. — Il entra au service du comte de Schaumbourg, qui le nomma son maître de chapelle et directeur de la musique de sa cour à Bückebourg, où il demeura jusqu'à sa mort, en 1795. Il a laissé la réputation d'homme intègre, modeste et aimable. Comme compositeur, il s'essaya dans presque tous les genres,

1. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlin. 1752-1762. — 2 vol. in 4°.

mais notamment dans les oratorios et les passions. Il toucha aussi un peu à l'opéra. Bien que ses œuvres ne puissent entrer en comparaison avec celles de ses frères, elles ne lui font pas moins honneur et se distinguent par la force de l'harmonie et par l'habileté avec laquelle le style fugué y est traité. Presque toutes ses compositions se trouvent dans la bibliothèque royale de Berlin. Sa femme était cantatrice de la cour du comte de Schaumbourg. Cet honorable artiste a laissé un fils, *Wilhelm-Frederic-Ernest*, en la personne duquel s'est éteinte la lignée des Bach d'Eisenach, et par conséquent celle de Jean-Sébastien.

Jean-Chrétien, connu aussi sous le nom de *Bach le Milanais*, et plus tard de *Bach l'Anglais*, onzième fils de Jean-Sébastien et le plus jeune de ceux qui survécurent à leur père, naquit à Leipzig en 1735. Après Ch.-Ph.-Emmanuel, c'est le plus connu des fils du grand Bach, et le seul qui ait rompu avec les habitudes sédentaires de la famille en voyageant à l'étranger et en adoptant les façons modernes de composition. Il eut assurément beaucoup de talent, mais son caractère ardent, et ses dispositions nomades lui firent suivre une direction complètement différente de celle adoptée depuis si longtemps par les Bach. Comme il n'avait que quatorze ans à la mort de son père, son frère Emmanuel le prit chez lui à Berlin et lui donna d'excellentes leçons de clavecin et de composition dont le jeune homme

profita. La connaissance qu'il fit de chanteurs italiens (et surtout de cantatrices) lui donna le désir de visiter l'Italie; il quitta donc Berlin pour se rendre à Milan, où il obtint la place d'organiste du Dôme. Il écrivit beaucoup de musique vocale dans la manière agréable et facile des Napolitains, alors très en vogue, et ne tarda pas à conquérir la faveur publique. Son inclination le portant vers l'opéra, il résolut d'y consacrer son talent; mais considérant que la position de compositeur dramatique ne s'accordait pas avec celle d'organiste, il donna sa démission et partit pour Londres, en 1759, avec sa femme, Cécilia Grassi, prima-donna italienne, qu'il venait d'épouser. Peu de temps après son arrivée à Londres, la reine le nomma maître de chapelle et directeur des concerts. En 1763, il fit représenter son premier opéra, *Orione, ossia Diana vendicata*, « Orion, ou Diane vengée », qui obtint un immense succès par ses beaux airs et des effets nouveaux d'instruments à vent. C'est dans cet opéra que l'on entendit pour la première fois des clarinettes en Angleterre. La réussite d'*Orione* décida Jean-Chrétien Bach à se fixer à Londres, où il finit ses jours. Il écrivit encore une quinzaine d'opéras qui plurent par la beauté et la facilité des mélodies et par l'élégance des accompagnements. Certains de ses airs sont devenus célèbres. Ses compositions pour le clavecin firent de lui le favori des pianistes; quant à ses œuvres sacrées, messes, psaumes, motets et surtout son *Te Deum*,

elles prouvent que, s'il l'eût voulu, Jean-Chrétien aurait pu marcher de pair avec les meilleurs artistes de sa race. Malgré sa belle position à Londres, malgré l'argent qu'il gagnait avec ses compositions et ses leçons, il mena si largement l'existence et mit si peu d'ordre dans ses affaires, qu'il mourut criblé de dettes. Sa femme, attachée comme cantatrice au théâtre italien de Londres depuis 1767, n'était point jolie et n'avait, si l'on en croit Fétis, aucun talent dramatique ; mais le timbre de sa voix était si agréable, son intonation si juste, son expression si naïve et si pénétrante, qu'elle faisait oublier ses défauts. Après le décès de son mari en 1782, elle quitta l'Angleterre et retourna dans sa patrie. Sur la demande des directeurs de l'Opéra de Paris, Jean-Chrétien écrivit un opéra en trois actes, *Amadis des Gaules*, qui fut représenté sur la scène de l'Académie royale en 1779 et payé dix mille francs à son auteur, suivant le compte de dépenses de l'administration de l'Opéra, de 1779-80. Il a été gravé à Paris. L'*Orione* aussi fut traduit en français en 1781, et reçu à l'Opéra dans la même année, mais non représenté. Il est probable que la mort du compositeur fut cause de la non-apparition de son *Orione* sur la scène française.

Vilhelm-Frédéric-Ernest, fils de Bach de Bückebourg, et petit-fils de Jean-Sébastien, né à Bückebourg en 1759, reçut les leçons de son père jusqu'à ce qu'il fût à même de se faire entendre en public.

Appelé à Londres par son oncle Jean-Chrétien, il se rendit en cette ville et y demeura quelques années, très recherché comme professeur de piano. A la mort de son oncle, il repartit pour l'Allemagne et s'établit à Minden, où il se maria. A l'avènement de Frédéric-Guillaume II au trône de Prusse, en 1789, il composa une cantate d'hommage (*Huldigungs Cantata*) qui plut tellement au roi, qu'il le fit venir à Berlin en 1790, et le nomma *Cembaliste* de la reine avec le titre de maître de chapelle. Devenu professeur de musique des princes et princesses du sang, il conserva ses divers emplois sous Frédéric-Guillaume III et la reine Louise; mais à la mort de cette princesse, il donna sa démission et vécut dans la retraite jusqu'à la fin de sa vie. Comme unique et dernier représentant de la famille Bach, il assista avec sa femme et ses deux filles à l'inauguration du monument qui fut élevé en 1843, sous les auspices de Mendelssohn, à la mémoire de son grand-père, Jean-Sébastien, en face de la *Thomasschule*, à Leipzig. Wilhelm-Frédéric-Ernest Bach mourut à Berlin en 1846, à l'âge de 87 ans.

Il possédait un beau talent de pianiste et jouait bien du violon, mais sa modestie l'empêcha souvent de se produire en public, et quoiqu'il ait beaucoup écrit dans tous les styles, on n'a gravé et publié de lui que quelques sonates pour clavecin et violon, sa cantate au roi de Prusse, et un recueil de

chansons allemandes et françaises (*Deutsche und Franzoesische Lieder*).

En lui s'éteignit la descendance de Jean-Sébastien Bach. Ainsi, malgré les onze fils que ce grand homme eut de ses deux femmes, sa race disparut avec la seconde génération. Il n'existe plus aujourd'hui de représentant direct de son nom.

PREMIÈRE PÉRIODE

ANNÉES D'ENFANCE ET DE JEUNESSE

(EISENACH ET OHRDRUF. 1685-1700)

I

Nous avons vu dans les *Préliminaires* que Jean-Ambroise Bach vint s'établir, en 1671, comme musicien de ville et de cour à Eisenach, petite ville thuringienne, dont la physionomie n'a guère changé depuis 150 ans. Sa vieille église est toujours debout; les tilleuls séculaires lui apportent encore l'ombre de leur feuillage, et en face, sur la colline qui domine la ville, on aperçoit la fameuse Wartburg, cette forteresse des orgueilleux landgraves, jadis témoin de la célèbre lutte du Tannhæüser.

Le 8 avril 1668, Jean-Ambroise avait épousé Élisabeth Laemmerhirt, dont il eut huit enfants : deux filles et six fils. JEAN-SÉBASTIEN fut le dernier de ces huit enfants. Cet admirable artiste, auquel, selon

l'heureuse expression de Schumann, « la musique doit autant qu'une religion à son fondateur, » l'un des plus grands musiciens, sinon le plus grand, qu'ait produit l'Allemagne, vit le jour à Eisenach, le 21 mars 1685. Il n'avait pas plus de neuf ans lorsque, le 3 mai 1694, il perdit sa mère, et le 27 novembre suivant son père convolait en secondes noces avec Barbara-Margaretha Bartholomaï, veuve d'un diacre d'Arnstadt. Pour excuser la précipitation de ce second mariage, M. Spitta[1] dit qu'il ne faut pas considérer cette hâte comme de l'indifférence d'Ambroise Bach pour sa première femme, mais comme une nécessité provoquée par l'éducation de ses huit enfants. Il est difficile d'accepter cette explication, attendu qu'en 1694, six au moins des enfants étaient déjà ou élevés, ou en état de se suffire à eux-mêmes. Quoi qu'il en soit, cette union ne fut pas de longue durée, car le 31 janvier 1695, Ambroise cessait de vivre et laissait orphelin son jeune fils Sébastien, qui avait encore besoin de son appui et de ses leçons. A la suite de ce funeste événement la famille se dispersa, et Sébastien fut confié aux soins de son frère aîné Jean-Christophe, organiste à Ohrdruf, de quatorze ans plus âgé que lui. Il avait commencé l'étude du violon avec son père et reçut sans doute aussi des leçons de clavecin de son oncle Jean-Christophe, le grand artiste, or-

1. *Johann-Sébastian Bach*, t. I, p. 179.

ganiste à Eisenach. Cette petite ville a été connue de tout temps comme un centre artistique dont les habitants se distinguaient par leur goût prononcé pour la musique[1]. Dès le xve siècle les élèves de son école sortaient trois fois par semaine et parcouraient la ville en chantant des cantiques et en recueillant des aumônes pour l'entretien de l'école. En 1600, le recteur Jérémie Weinrich organisa le chœur des écoliers en musique figurée, et ce chœur ne tarda pas à acquérir une renommée qui faisait l'orgueil des bourgeois et des campagnards. A l'origine, il ne comportait que quatre écoliers; mais il s'accrut sans cesse, et vers la fin du xviie siècle il comptait plus de quarante chanteurs. Il est probable que Sébastien, qui possédait une jolie voix de soprano, fit partie de ce chœur, et parcourut la ville en chantant avec ses camarades, comme deux cents ans plus tôt l'avaient fait les écoliers d'après la recommandation de Luther.

En 1686, Ambroise Bach avait confié son fils aîné, Jean-Christophe, à son ami Pachelbel, alors organiste à Erfurt, pour parfaire son éducation musicale. Pachelbel (*Jean*), artiste éminent, né à Nuremberg le 1er septembre 1653, développa ses étonnantes

1. Dans ses *Annales Isenacenses*, parues à Francfort-sur-le-Mein, en 1698, *Paullinus* dit à propos d'Eisenach : « Claruit semper urbs nostra musica. Et quid est *Isenacum* κατ'αναγρ. quam *in musica*, vel *Isnacum*, *canimus*. » L'anagramme n'est pas trop mal trouvé.

dispositions d'abord dans sa ville natale et ensuite à Regensburg (Ratisbonne); puis il demeura trois ans à Vienne en qualité d'organiste-adjoint du fameux Jacques de Kerl, titulaire de l'orgue de la basilique de Saint-Etienne, qui devint son modele et lui fit faire des progrès rapides en composition. Appelé en 1677 à Eisenach pour y être organiste de la cour, il y resta jusqu'en mai 1678, après quoi il alla occuper l'orgue de l'église des frères prêcheurs à Erfurt, où il demeura douze ans. Il quitta cette position en 1690 pour devenir organiste à Stuttgart, dont il s'enfuit, en 1692, à l'approche de l'armée française. Il se réfugia à Gotha, où il remplit les mêmes fonctions jusqu'en 1695, année pendant laquelle il retourna à Nuremberg comme organiste de l'église Saint-Sebold, situation qu'il occupa jusqu'à sa mort, en mars 1706. Mattheson dit qu'on lui offrit la place d'organiste à Oxford en 1692, qu'on l'invita aussi à revenir à Stuttgart lors de la cessation des hostilités, mais qu'il refusa ces deux avantageuses propositions pour ne pas quitter sa famille. Pachelbel avait été lié avec tous les Bach, mais surtout avec Jean-Ambroise, qui le choisit pour parrain d'une de ses filles et pour maître de son fils aîné.

On a considéré avec raison Pachelbel comme l'un des meilleurs organistes de l'ancienne école allemande, et comme l'un des compositeurs les plus distingués de musique d'église. La manière des or-

ganistes italiens et français, introduite en Allemagne par Froberger, paraît l'avoir séduite, car c'est dans leur style que sont écrites la plupart de ses pièces.

Jean-Christophe Bach étudia pendant trois ans avec Pachelbel, qui lui fit obtenir la place d'organiste de l'église Saint-Thomas, à Erfurt; mais comme il ne put satisfaire à toutes les conditions imposées, et qu'en outre il avait une bonne dose de cet esprit d'obstination qui caractérisait les Bach, il partit pour Arnstadt et enfin pour Ohrdruf, où, en 1690, il devint organiste de l'église principale et où il se maria en 1694. Ainsi que nous l'avons vu, après la mort de son père, il prit chez lui son jeune frère Sébastien, auquel il donna des leçons de musique et de clavecin.

II

Les progrès de l'enfant furent extrêmement rapides et dépassèrent tout ce que l'on avait attendu de lui. Les morceaux que lui présentait son frère ne lui suffisaient plus; au bout de quelques heures d'étude il en avait vaincu les difficultés et s'en faisait un jeu. Jean-Christophe ne semble pas avoir encouragé ni secondé les brillantes dispositions de son élève; on serait presque tenté de croire qu'il jalousait ce talent naissant, si plein de promesses. Le fait suivant donne un certain poids à cette suppo-

sition. Il possédait un recueil manuscrit contenant les compositions des plus grands clavecinistes, tels que Froberger, Kerl, Pachelbel, Buxtehude, etc., mais il refusait toujours de le communiquer à Sébastien et le tenait soigneusement sous clef. C'était plus qu'il n'en fallait pour surexciter la curiosité de l'enfant, qui brûlait d'envie de connaître ces œuvres, lesquelles lui paraissaient d'autant plus précieuses qu'on lui en interdisait même la vue. Ce recueil était serré dans une armoire avec une porte à claire-voie. Décidé à s'emparer du trésor qu'il convoitait, Sébastien réussit à glisser ses petites mains à travers le treillis et à tirer à lui le manuscrit. Que l'on juge de sa joie lorsqu'il se vit maître de l'étudier à son aise! Il résolut de le copier; mais ne pouvant le faire que la nuit et n'ayant point de chandelle, il ne put travailler qu'à la seule clarté de la lune, ce qui n'était guère commode, on en conviendra. Mais que ne peut une ferme volonté? Six mois durant, il poursuivit sa laborieuse tâche, et il venait de l'achever lorsqu'un soir son frère le surprit et lui enleva sans pitié ce travail qui lui avait coûté tant de peines!

Fétis dit[1] qu'il le recouvra à la mort de son frère et ajoute : « Ce fut donc en 1701 que Jean-Christophe cessa de vivre, et cette mort fut pour Sébastien l'occasion de partir pour Lünebourg. » Autant d'erreurs que de mots! Mais Fétis n'en est pas seul

1. *Biogr. univ. des musiciens*, t. I, p. 188.

responsable, car il a commis ces erreurs concurremment avec Forkel et Mizler. M. Spitta[1], qui a compulsé les registres paroissiaux d'Ohrdruf, a pu s'assurer que Jean-Christophe mourut le 22 février 1721 et que son second fils, Jean-Bernard, lui succéda comme organiste. Gerber[2] s'est aussi trompé en faisant mourir Jean-Christophe en 1742. Ce n'est donc pas à la suite du décès de son frère que Sébastien quitta Ohrdruf en 1701, à l'âge de quinze ans; le motif qui l'y engagea fut sa persuasion que son frère ne pouvait plus rien lui apprendre. Il était talonné par le désir de voir d'autres maîtres pour se perfectionner dans son art, but unique qu'il ne cessa jamais d'avoir en vue.

Avec ses connaissances musicales, Bach reçut encore à Ohrdruf les éléments d'une instruction générale, car toutes les écoles de musique d'alors étaient aussi des institutions scolaires. Il continua au collège (*lyceum*) d'Ohrdruf les études qu'il avait commencées à Eisenach. Ce collège, fondé en 1560 par les comtes de Gleichen, jouissait d'une excellente renommée. Il était richement doté, pourvu de professeurs expérimentés et pouvait envoyer aux universités les élèves de sa division supérieure (*prima*). Sur la fin du XVIIe siècle, le lyceum d'Ohrdruf comptait six classes, dont les trois inférieures constituaient

1. *Ouvrage cité*, t. I, p. 183

2. *Historisch-bibliographisches Lexicon der Tonkünstler*, etc. *Leipzig*, 1790-92. — 2 vol. in 8°.

l'école primaire ou populaire. Il est certain que Sébastien avait dépassé les classes élémentaires puisqu'il connaissait le latin, ce que nous prouvent ses lettres et ses écrits. Il doit donc avoir appartenu au moins à la seconde classe (*secunda*); mais ce qu'il y apprit fut sans doute assez peu de chose, les seuls sujets d'instruction imposés aux élèves se bornant à la théologie, le latin, un peu de grec tiré du Nouveau-Testament, la rhétorique et l'arithmétique. Sur les trente heures d'études hebdomadaires des deux classes supérieures, cinq étaient consacrées à la musique, à laquelle on attachait une importance particulière. Le cantor en avait la direction. Sébastien y trouva donc un nouvel aliment pour son talent; il devint un des meilleurs choristes, et peut-être même *concertiste*.

III

Lorsqu'il eut quinze ans accomplis, notre jeune homme voulut voler de ses propres ailes; il se sentait de force à se tirer d'affaire tout seul. D'ailleurs les circonstances le contraignaient à quitter Ohrdruf, car la famille de son frère s'augmentant tous les ans, la maison devenait trop étroite, la vie difficile et l'entretien coûteux. Un heureux hasard vint le seconder et lui permettre d'exécuter sa résolution. Le cantor du lyceum d'Ohrdruf, Elias Herda, fut l'artisan inconscient de ce résultat.

Son père, forgeron à Leina, près Gotha, ayant été appelé pour affaires à Lünebourg, y apprit d'un de ses amis que l'on appréciait fort en cette ville les jeunes gens de la Thuringe, à cause de leurs aptitudes naturelles pour la musique, et que le cantor du couvent de Saint-Michel était en quête d'un adjoint auquel on accorderait un bon traitement. Le père Herda fit observer à son ami que son fils, âgé de 24 ans, remplissait les conditions voulues; l'ami en avisa le cantor qui fit mander à Lünebourg le fils Herda, auquel on accorda sur-le-champ une place dans le *Consistorium* (séminaire). Bach, élève de Herda, possesseur d'une belle voix de soprano et se distinguant par son zèle et ses capacités musicales, avait conquis les bonnes grâces du jeune cantor d'Ohrdruf. Celui-ci le recommanda au supérieur du couvent de Saint-Michel qui avait précisément besoin de deux bons chanteurs. Herda écrivit à Sébastien, qui saisit avec empressement cette occasion d'abandonner Ohrdruf; il en fit part à son ami Georges Erdmann, également bien doué pour la musique et désireux d'accroître ses connaissances, qui se décida à l'accompagner à Lünebourg. Lors des fêtes de Pâques de l'année 1700, les deux jeunes gens arrivèrent à leur nouvelle destination et furent aussitôt admis dans le chœur de l'école de Saint-Michel (*Michaelisschule*). Grâce à leur savoir, on les immatricula dans la bande des *Mettenschüler*, ou élèves participant à la musique de l'église, et qui,

en retour, recevaient gratuitement leur instruction; ils en devinrent les premiers sopranistes, (*Discantisten*). Depuis lors, l'amitié de Sébastien et d'Erdmann ne s'altéra jamais et ne fut brisée que par la mort. Nous verrons plus tard ce même Erdmann jouer un certain rôle dans la vie de son ami.

Lorsque Bach, entré dans la mue, eut perdu sa jolie voix, il se fit connaître comme violoniste et organiste, et l'on croit, sans que pourtant on puisse l'affirmer, qu'il devint préfet du chœur et en eut la direction.

DEUXIÈME PÉRIODE

ANNÉES D'ÉTUDES

(LÜNEBOURG ET ARNSTADT, 1700-1707)

I

A Lünebourg J.-S. Bach eut toutes les occasions d'acquérir la complète connaissance de la musique religieuse et de se perfectionner dans la pratique de l'orgue et du clavecin. L'orgue, ce merveilleux instrument qui résume toutes les ressources orchestrales, avec ses combinaisons infinies de jeux, l'attirait surtout; la musique instrumentale aussi fut l'objet de ses incessantes études. Quant à vouloir chercher quels ont été ses maîtres, ce serait se donner une peine inutile. Bach fut un *autodidacte* dans la plus complète acception du mot; il a tout appris par lui-même et deviné ce qu'on ne lui enseigna pas. La lecture seule des œuvres des compositeurs célèbres lui suffit pour acquérir son prodigieux sa-

voir en contre-point et en composition. Dès qu'il eut gravi les premiers degrés de la science contrapuntale, ses admirables qualités techniques n'eurent plus besoin que d'être guidées par ses propres observations sur les ouvrages des grands maîtres. Trois artistes cependant semblent avoir eu quelque part dans ses progrès : d'abord Auguste Braun, cantor de la *Michælisschule*, puis Christophe Morhardt, organiste de l'église des capucins de Saint-Michel, enfin et plus particulièrément, Georges Bœhm, organiste de l'église Saint-Jean à Lünebourg, son compatriote, qui possédait sur l'orgue un remarquable talent et avait étudié avec le célèbre Reinken de Hambourg. Bœhm composait aussi des chorals auxquels il a donné des formes qui lui sont toutes personnelles et que Bach chercha si bien à imiter que ceux qu'il composa à cette époque semblent avoir été écrits par Bœhm.

Mais ce que notre jeune artiste désirait le plus ardemment, c'était d'entendre un des plus grands virtuoses du temps, ce même Reinken, organiste de l'église Sainte-Catherine de Hambourg.

Reinken (*Jean-Adam*) né à Deventer (Hollande) le 27 avril 1623, avait obtenu en 1654 sa place d'organiste, qu'il conserva jusqu'à sa mort, soit pendant 68 années consécutives, puisqu'il expira à l'âge de 99 ans, le 24 novembre 1722. On professait une haute estime pour son admirable talent, mais sa vanité et sa morgue envers ses confrères le leur rendirent in-

supportable et les lui aliénèrent. Reinken a été considéré comme le représentant le plus autorisé de l'école des organistes de l'Allemagne du nord au XVIIe siècle, école qui se distinguait par une grande dextérité des mains et des pieds, unie à une prodigieuse habileté pour combiner les registres de l'orgue. C'est en cela que cette école différait le plus sensiblement de celle des organistes du sud, qui préférait une placidité classique et qui s'est personnifiée en Pachelbel. On ne connaît que fort peu de chose des compositions de Reinken; l'*Hortus musicus*[1] pour deux violons, viole et basse est sa seule œuvre qui ait été imprimée, et, même en manuscrit, il ne reste de lui que cinq pièces: deux chorals, une cantate, et deux airs variés pour le clavecin.

Hambourg n'étant pas à une grande distance de Lünebourg (5 milles), Bach s'y rendit aussi souvent qu'il le put afin d'entendre Reinken et Vincent Lübeck, autre organiste célèbre de l'église Saint-Nicolas. Ces voyages lui coûtaient peu d'argent, car il les faisait à pied, et descendait chez son cousin Jean-Ernest Bach, où il trouvait gratis la table et le logement[2]. Toutefois, il ne borna pas ses visites à la seule ville

1. Hambourg, 1704.

2. On a rapporté à l'une de ces excursions une anecdote à laquelle il est difficile d'accorder une confiance entière. On a prétendu que, brisé de fatigue et mourant de faim, il se serait arrêté en route à la porte d'une auberge, attiré par les

de Hambourg; il se rendit aussi à Zelle, dont la chapelle ducale était composée d'artistes français ne jouant que de la musique française, c'est-à-dire de la musique de danse purement instrumentale, fort à la mode alors et qui a été la génératrice de la symphonie orchestrale, telle que nous la connaissons aujourd'hui. C'est à Zelle qu'il apprit à connaître les compositions des clavecinistes et organistes français, Grigny, Dieupart, Nivert, d'Englebert, Marchand, Clairambault, et autres; mais celui pour lequel il professait le plus d'estime fut François Couperin, dit le Grand (1668-1733) dont il possédait les œuvres.

Il est impossible de méconnaître l'influence qu'exercèrent sur Bach les compositions et la méthode de Couperin, tant dans la pratique du clavecin (c'est-à-dire le doigter, le toucher, l'expression, l'exécution des agréments) que dans la forme et le contenu de ses Suites ou *Partitas*.

Ses principales pièces en ce genre rappellent fréquemment les types français d'airs de danse dont les Suites de Couperin fournissent les meilleurs spécimens. Nous aurons occasion d'y revenir quand

émanations culinaires qui s'en échappaient. Son air aurait excité la pitié d'un grand seigneur attablé dans l'hôtellerie, qui lui aurait jeté par la fenêtre deux têtes de hareng contenant chacune un ducat. Le fait a lieu de surprendre, et c'est le cas de dire que le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable. (Bitter, 2e édit, t. I, p. 59.)

nous nous occuperons des « Suites françaises et anglaises ».

En 1703, après un séjour de trois années à Lünebourg, Sébastien avait terminé ses études dans la première classe (*prima*) de l'école Saint-Michel. Il n'aurait tenu qu'à lui de se faire admettre dans une université, avec d'autant plus de raison qu'il était de règle alors que, pour arriver au premier rang, un musicien devait avoir étudié dans une université. C'est ce que firent Händel, Telemann, Stölzel, et plusieurs cousins de Bach; mais lui n'en eut pas la possibilité. A 18 ans, pauvre et seul au monde, n'ayant à compter que sur lui-même, il dut penser avant tout à gagner sa vie et à chercher une occupation qui pût le nourrir, et comme il sentait sa vocation pour l'art, il accepta la place de musicien de cour (*Hofmusikus*) dans la chapelle privée du prince Jean-Ernest de Weimar, frère du duc régnant.

Il y occupa le poste de premier violon, ce qui nous autorise à croire qu'il possédait un beau talent sur cet instrument. Il est néanmoins hors de doute qu'il préférait l'orgue et le clavecin, et s'il consentit à occuper le pupître de violoniste à Weimar, c'est qu'il y avait nécessité pour lui de se procurer des moyens d'existence. Aussi, lorsque au bout de quelques mois, se présenta l'occasion d'améliorer sa position et de revenir aux instruments à clavier, il n'hésita pas à en profiter.

II

En 1681, le feu avait dévoré l'église d'Arnstadt. On en reconstruisit une autre plus belle, et les citadins se cotisèrent pour la doter d'un grand orgue qui ne fut terminé et inauguré qu'en 1683. André Bœrner, organiste auquel on confia cet instrument, n'avait qu'un talent médiocre et déplaisait à la bourgeoisie, qui aurait voulu voir occuper par un artiste distingué le superbe instrument qui ornait son église. Telles étaient les dispositions régnantes à Arnstadt lorsque Bach, après s'être souvenu un jour qu'il y avait des parents, s'y rendit pour faire leur connaissance. On lui offrit d'essayer l'orgue et, dès qu'il eut joué, chacun fut convaincu que nul plus que lui n'était digne de faire résonner ce bel instrument. Le consistoire de l'église neuve proposa donc à Sébastien l'emploi d'organiste, qu'il accepta, et, pour ne pas réduire Bœrner à la misère, on le plaça dans une autre église en lui maintenant son traitement. Toutefois, on se crut tenu de faire un sacrifice en faveur du jeune artiste que l'on voulait attirer à Arnstadt, et comme l'église neuve n'avait pas assez de revenus, la ville se chargea de ses appointements. Le 14 août 1703 [1], Jean-Sébastien Bach prenait possession de son premier siège d'organiste. Sûr désormais de son avenir, il n'eut

1. Bitter (*Ouvr. cité.*) reporte cette date au 12 juillet de la même année.

plus d'autre préoccupation que celle de perfectionner son talent.

Quoique n'ayant pas plus de dix-huit ans, Sébastien avait déjà donné des preuves de capacité en dirigeant le chant choral de l'église de Lünebourg; aussi le consistoire d'Arnstadt n'hésita pas à lui confier l'enseignement de la musique aux écoliers qui, avec les *adjuvants,* c'est-à-dire, les amateurs et les dilettantes, devaient former un chœur pour les besoins de l'église. A Lünebourg, cette direction appartenait au cantor ; à Arnstadt, on en chargeait le préfet du chœur ; Bach dut seulement faire étudier les écoliers, organiser l'ensemble et accompagner à l'orgue. Il est supposable qu'il mît à profit cette situation pour faire exécuter ses propres compositions ; en tout cas, il est certain qu'à partir de ce moment le violon fut définitivement mis de côté.

Arnstadt était la résidence des comtes de Schwarzbourg, qui eurent toujours un goût très prononcé pour la musique. Le comte régnant, Antoine Gunther, avait institué une chapelle qui dut naturellement posséder quelques musiciens de profession ; à ces derniers venaient se joindre les employés de la ville et même du duché. Il en était ainsi chez chacun des petits princes thuringiens. Désirant imiter son beau-père, le duc de Brunswick, passionné pour l'opéra italien nouvellement introduit en Allemagne, le comte Gunther installa aussi à sa cour un théâtre

dont les écoliers et les ouvriers formaient les chœurs et la chapelle l'orchestre. Cependant on oserait presque affirmer que Bach n'y prit aucune part; car, indépendamment qu'aucune trace n'existe qui pourrait le faire croire, sa nature, son éducation, ses traditions de famille l'éloignaient du théâtre et de la musique d'opéra, qu'il considéra toujours comme une frivolité.

L'instruction musicale des écoliers d'Arnstadt devait inspirer à Sébastien le désir de leur consacrer les premiers jets de son inspiration. En cela il répondait aux vues du consistoire, qui se sentait flatté que l'organiste écrivît de la musique spécialement pour son église. Plus tard, parmi ces travaux de jeunesse, Bach en jugea certains comme dignes d'une élaboration nouvelle; nous devons à ces remaniements la cantate [1] pour le premier jour de Pâques : *Denn du wirst meine Seele nicht in der Hölle lassen* (car tu ne laisseras pas mon âme en enfer), qui, telle qu'elle s'offre à nous aujourd'hui, est formée de trois différentes parties constitutives n'existant pas antérieurement.

Si nous voulons bien saisir et justement apprécier la précocité du talent de Bach, il faut nous souvenir toujours qu'une polyphonie fluide et claire n'était pas ce qui distinguait les maîtres allemands de son

1. Voyez à la fin du volume, l'*Appendice* 2, publication de la *Bachgesellschaft*, II. année, t. II des *Cantates religieuses.*

temps, que leurs découvertes en ce genre ne purent lui venir en aide, et qu'il tira tout de son propre fonds. Il se peut que, dans les premiers moments de sa résidence à Arnstadt, Bach ait tenté de faire d'autres incursions sur le domaine de la musique ecclésiastique, mais on n'a pas découvert d'autre production juvénile de cette nature émanée de sa plume. Ses principaux efforts se dirigèrent vers la musique instrumentale; il poursuivit sans relâche ses études techniques et pratiques, et ne cessa de s'assimiler les œuvres des principaux maîtres qui l'avaient précédé. « C'est à Arnstadt, » dit le nécrologe de Mizler, « qu'il livra les premiers fruits de » son assiduité dans l'art de jouer de l'orgue, ainsi » que dans la composition qu'il avait apprise en » étudiant et en méditant les chefs-d'œuvre des » grands compositeurs. » Nous allons faire connaître un de ces *premiers fruits* de son génie.

III

Son frère Jean-Jacques, âgé de 22 ans, avait terminé ses études pour être musicien de ville à Eisenach ; mais, possédé d'une irrésistible envie de voyager, afin, comme il le disait, « de voir comment » on traitait la musique dans d'autres pays, » il s'était engagé en qualité de hautboïste dans les troupes de Charles XII, l'aventureux roi de Suède. Au moment de quitter le sol natal, il reçut de Sé-

bastien une sorte de cantate de sa composition, qui devait lui rappeler les siens quand il serait au loin. Il y peignait, en cinq strophes, les divers sentiments que faisait naître le départ de son frère, et avait intitulé le morceau : *Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo.* (Caprice sur le départ de son frère chéri.) L'autographe de cette œuvre n'existe plus, mais on ne peut douter que le titre ne soit de la rédaction de Bach, qui, dans sa jeunesse, se servit de l'italien pour les rubriques de ses compositions.

Ainsi que le fait remarquer M. Spitta[1], ce petit ouvrage est unique dans les œuvres de J.-S. Bach ; c'est pourquoi la seule circonstance qui l'a provoqué ne suffit pas pour en expliquer la nature et il doit avoir eu un modèle. Cela paraît d'autant plus certain, que l'on ne connaît point d'homme de génie qui n'ait commencé par suivre les errements de ses prédécesseurs avant de trouver sa propre voie, et certainement Bach n'a point fait exception à cette loi naturelle. On procède toujours de quelqu'un. Selon toute apparence, Bach a pris pour modèle un recueil publié quatre ans plus tôt par Jean Kuhnau sur des histoires bibliques, recueil qui fit sensation parmi les musiciens.

Kuhnau (*Jean*), compositeur original et savant, né en 1667, à Geising, en Saxe, devint en 1684, bien

1. *Johann Sébastian Bach*, t. I, p. 232

qu'il n'eût que 17 ans, organiste de l'église Saint-Thomas, à Leipzig, en remplacement de Kuhnel, décédé; puis, en 1701, il succéda à Schelle comme cantor, ou maître de musique des enfants de la *Thomasschule*, en la même ville. Kuhnau était doué d'une faculté d'assimilation phénoménale; il avait acquis de vastes connaissances en linguistique, en mathématiques, et en jurisprudence. C'était, de plus, un spirituel écrivain. On lui doit d'avoir le premier adapté au clavecin la forme de la sonate de chambre. Cette sonate, qu'il ne faut pas confondre avec la production à laquelle nous donnons aujourd'hui ce nom, était l'ancienne *Pièce*, composition sérieuse, opposée à ce que l'on appelait autrefois les *Suites*, c'est-à-dire, les recueils de morceaux courts, dans les mouvements des divers caractères de danse en vogue. Les sonates de Kuhnau sont d'un beau style; on y reconnaît la grande école des organistes allemands du XVII[e] siècle. Dans le traitement de la fugue, et particulièrement de la double fugue, il passait chez les meilleurs théoriciens du XVIII[e] siècle, tels que Mattheson et Marpurg, pour un compositeur modèle. Dans ses « histoires bibliques[1] », les connaisseurs trouveront des fugues qui ne manqueront pas de les intéresser. C'est

1. *Musikalische Vorstellung einiger biblischer Historien in 6 sonaten auff dem Clavier zu spielen, allen Liebhabern zum Vergnügen, versuchet von Johann Kuhnauen.* Leipzig, anno MDCC.

Kuhnau que Bach s'efforça d'imiter dans son *Capriccio* sur le départ de son frère, et l'on en sera convaincu en comparant les deux partitions qui contiennent chacune cinq morceaux. Voici la nomenclature de ceux de Kuhnau : 1° Émotion des fils d'Israël réunis autour de la couche de leur père ; 2° Leur douleur après la mort de Jacob ; 3° Ils se rendent de l'Egypte au pays de Chanaan ; 4° Inhumation de Jacob et gémissements de ses enfants ; 5° enfin, consolation des survivants. Voyons maintenant le caprice de Bach. Le premier morceau est un *arioso* exprimant les instances des amis pour dissuader Jean-Jacques de donner suite à son voyage ; le deuxième représente les diverses aventures qui peuvent lui arriver à l'étranger. Rien ne pouvant le retenir, les amis poussent un *lamento* général qui forme le troisième morceau. Dans le quatrième, ils prennent congé de lui après avoir vu qu'ils ne le détourneront pas de son projet. Ce morceau n'a que *onze* mesures, par la raison que la voiture qui doit emmener le voyageur étant déjà devant la porte, on n'a pas le temps de prolonger les adieux. Enfin, le cinquième et dernier est une *aria di Postiglione* (air de postillon), mélodie enjouée qui alterne avec la sonnerie du cornet du postillon. Une double fugue sur le même motif termine l'œuvre.

Cette fugue est une merveille de facture qui l'emporte même sur celles de Kuhnau. Elle a pour titre : *Fuga all imitazione della Cornetta di Pos-*

tiglione [1]. (Fugue à l'imitation de la sonnerie du postillon). Dans cette œuvre apparaissent les premiers éclairs du génie de notre jeune compositeur ; les rayons d'une force de création puissante sont visibles, mais ils sont disséminés ; la cohésion manque dans l'ensemble ; on n'aperçoit pas encore le cours libre, le développement naturel des pensées.

IV

Les quatre années d'Arnstadt furent pour le talent de Bach les plus fructueuses de toute sa vie. Certes, les habitants professaient pour lui un respect mêlé d'admiration, mais pas un ne pressentait l'essor que prendrait son génie ; ses supérieurs ne se montraient pas exigeants, et pourvu qu'il s'acquittât convenablement de ses devoirs, ils étaient satisfaits. Ces devoirs ne lui prenaient pas beaucoup de temps ; il jouait de l'orgue à l'église le dimanche matin de huit heures à dix heures ; le lundi, à l'heure de la prière, et le jeudi, au service qui durait de sept à neuf heures ; de plus, il consacrait quelques heures par semaine au chœur des écoliers, — il pouvait donner tous ses autres moments à la musique et à l'analyse des œuvres des maîtres. Dans son désir d'arriver à la perfection, il avait soif de se mettre

1. On trouvera ce *Capriccio* à la page 138 des compositions pour le piano de J.-S. Bach, dans la collection Litolff, chez Énoch père et fils, à Paris ; mais on en a changé le titre en en faisant un *Capriccio sur le départ d'un ami*.

en rapport avec les artistes éminents et de profiter de leurs conseils; il tenait surtout à connaître l'un des plus excellents organistes de l'époque, Buxtehude, titulaire de l'orgue de l'église Sainte-Marie, à Lübeck. Pendant deux ans il s'imposa des privations pour économiser la somme de soixante-dix thalers (deux cent-soixante francs) nécessaire pour entreprendre le voyage de Lübeck, et vers la fin d'octobre 1705 il demanda et obtint un congé de quatre semaines. Le conseil accepta, pour le suppléer pendant son absence, son cousin Ernest Bach, qui se chargea de son service à l'orgue. Il aurait pu, à la vérité, aller voir Pachelbel, de seize ans moins âgé que Buxtehude, et par conséquent d'un talent plus moderne; mais il savait que le Nurembergeois ne pouvait plus rien lui apprendre, tandis qu'il avait beaucoup à gagner auprès du maître de Lübeck. S'il choisit la fin de l'automne pour faire ce voyage, c'est que de la Saint-Martin à la Noël avaient lieu dans l'église Sainte-Marie de Lübeck, de célèbres vêpres musicales (*Abend-musiken*) dirigées par Buxtehude, et il tenait à y assister. Voulant arriver à destination le plus vite possible, il ne s'arrêta à Lünebourg que le temps de serrer la main à George Boehm et continua pédestrement son trajet de *cinquante lieues*. Relevons encore ici une erreur de Fétis[1], qui dit que « la proximité où il

1. *Biogr. univ. des musiciens*, t. I, p. 188.

» était de Lübeck (cinquante lieues!!) le détermina » à faire *plusieurs fois* à pied le voyage de cette » ville pour y entendre le fameux organiste Buxte- » hude, dont il admirait les œuvres. » Bach n'alla pas *plusieurs fois* à Lübeck. A cette époque où les routes étaient mal entretenues, et les coches aussi chers qu'exécrables, un trajet de cinquante lieues, même en voiture, était un voyage fatigant.

Buxtehude (*Dietrich*), dont le père occupait la place d'organiste à l'église d'Olaï, à Helsingor (Danemark) naquit en cette ville en 1637. On a lieu de croire qu'il fit ses études sous la direction paternelle. Selon Walther[1], ce serait Jean Theile qui lui aurait appris l'orgue et la composition ; mais l'erreur est manifeste, puisque Theile avait neuf ans de moins que Buxtehude. En 1667, il vint à Lübeck, où il excita l'admiration universelle par son jeu et ses éminentes qualités musicales. Quoique l'on ne sache pas le motif qui le conduisit en cette ville, il est supposable qu'il y fut attiré par l'espoir de succéder à Tunder, organiste de Sainte-Marie, mort le 5 novembre 1667. Il obtint en effet cet emploi, mais il dut au préalable s'engager à épouser la fille du défunt, car il était traditionnel à Lübeck que le successeur de l'organiste épousât la fille de celui-ci. Buxtehude prit donc pour femme Anna Margaretha Tunder le 3 août 1668. Il est vrai que la position

1. *Musikalischer Lexicon*, etc., au nom de *Buxtehude*.

d'organiste de Sainte-Marie était une des plus avantageuses et des plus recherchées de l'Allemagne; elle rapportait sept cents marks, auxquels on en ajoutait deux cent vingt-cinq pour les soins et l'entretien de l'orgue, qui était, paraît-il, excellent et possédait trois claviers manuels, un pédalier et cinquante-quatre registres. Buxtehude ne se borna pas à faire valoir son instrument ; il institua et dirigea aussi de grandes exécutions musicales, qui, sous le nom d'*Abend-musiken*, devinrent célèbres et dont les Lübeckois se montrèrent très fiers. Ces séances avaient lieu tous les ans, aux cinq dimanches de l'Avent jusqu'à Noël, après vêpres, et les amateurs de musique les suivaient assidûment. Dans les derniers temps, pour y assister, on dut payer un droit d'entrée comme dans les concerts mondains. La renommée de Buxtehude s'étendit au loin et fit de Lübeck le centre musical des provinces septentrionales de l'Allemagne. Les jeunes artistes y accouraient pour demander des conseils au maître.

Mattheson (*Jean*), né en 1681 à Hambourg, où il demeura toute sa vie, eut l'occasion de connaître et d'entendre Buxtehude. Il avait projeté de se rendre à Lübeck en 1703, afin de voir par ses yeux s'il avait des chances de succéder au vieux maître. Le conseil communal lübeckois, qui se préoccupait d'avoir à portée de sa main un successeur digne du célèbre organiste, fit inviter Mattheson, qui jouissait déjà de la réputation de musicien érudit, de bon

chanteur et d'habile exécutant, à venir voir si la situation pouvait lui convenir.

En cette même année 1703, HANDEL (*Georges Frédéric*) était venu à Hambourg et s'était lié d'amitié avec Mattheson. Il consentit à l'accompagner à Lübeck, où les deux jeunes gens se promettaient des agréments de tout genre[1]. Buxtehude joua tant qu'ils voulurent, puis « ils essayèrent les orgues et les clavecins ». Händel, quoique plus jeune que son ami, lui étant supérieur comme organiste, « essaya » les orgues et Mattheson se contenta « d'essayer » les clavecins. La perspective de succéder à Buxtehude souriait à l'un et à l'autre, mais non celle d'épouser sa fille, qui, née en 1669, avait, par conséquent, douze ans de plus que Mattheson et quatorze de plus que Händel. Bref, on s'en tint à la musique, et après un échange de mutuelles politesses les jeunes gens retournèrent à Hambourg.

Deux ans plus tard, Bach vint à son tour à Lübeck et fit courir ses doigts sur les touches de l'orgue qu'avait « essayé » Händel. Il n'est pas douteux que le vieux maître n'ait deviné le génie qui allait se développer en ce jeune homme qu'il ne dédaigna pas de nommer « son confrère ». Captivé par l'art et le talent aussi élevé qu'original de Buxtehude, Bach demeura plus de trois mois auprès de lui, dépassant ainsi du triple le temps de son congé. Mais que lui

1. Mattheson. *Ehrenpforte*. p. 94. au nom de *Händel*.

importait Arnstadt! il était plongé dans un monde artistique nouveau pour lui, et jouissait, sans se préoccuper d'autre chose, du bonheur de recevoir les conseils et de suivre les exemples du grand virtuose qui le fascinait. Il lui aurait été facile de devenir son successeur, et d'atteindre d'emblée une position enviable; mais il préféra travailler encore dans la solitude pour réaliser plus sûrement l'idéal qu'il ne cessait de poursuivre.

Cependant l'année 1706 était venue, et Bach, dont les finances avaient notablement baissé, se rappela que son foyer n'était pas à Lübeck et qu'à Arnstadt on ne devait pas savoir ce qu'il était devenu. Il est probable aussi que l'âge plus que mûr de la fille de Buxtehude fut pour lui un épouvantail comme pour Mattheson et Händel. Il abandonna donc à un autre la place d'organiste à Lübeck et la fiancée qui en dépendait. Schieferdecker (Jean-Chrétien) claveciniste à l'opéra de Hambourg, devint l'heureux époux de la demoiselle et le successeur de Buxtehude ; mais il paraît que la mort ne tarda pas à rompre ce mariage, car en 1717 Schieferdecker convolait en *troisièmes noces !* Dans les premiers jours de février 1706 Bach prit congé du vieux maître, qu'il ne devait plus revoir, et qui expira le 9 mai 1707.

L'influence qu'exerça sur J.-S. Bach, pendant toute sa vie, la musique de Buxtehude est indéniable, on la retrouve dans une foule de passages de ses œuvres; mais cette influence fut bien plus effective

encore à son retour de Lübeck et on la reconnaît dans ses compositions qui datent de cette époque. Du reste, avant son voyage, les œuvres de Buxtehude ne lui étaient pas inconnues, car à Lünebourg, Bœhm lui avait souvent fait étudier et apprécier certaines productions du célèbre organiste.

L'importance de Buxtehude réside surtout dans ses compositions libres pour orgues. On possède, en manuscrits, des cantates et des airs qui sont ses œuvres vocales. De ses *Abend-musiken* de 1678-87, qui ont été imprimées, on n'en trouve plus nulle part. Les seules œuvres imprimées de Buxtehude que l'on ait découvertes jusqu'ici sont cinq épithalames (*Hochzeitsarien*) et sept sonates pour violon, gambe et cembalo.

Un autre artiste encore, quoique décédé depuis longtemps, agit aussi sur la direction du génie de Bach. Cet artiste était Froberger, de Halle, qui, vers le milieu du XVIIe siècle, appartenait aux plus remarquables clavecinistes et organistes de l'Allemagne. Il avait été un des meilleurs élèves de l'illustre Frescobaldi, de Rome. Ses fugues et ses toccatas étaient bien connues de Sébastien, qui les avait trouvées dans le fameux manuscrit de son frère. Adlung, qui connut Bach, l'affirme aussi. « Feu Bach, dit-il, tenait Froberger en très haute estime, bien qu'il eût vieilli [1] ! » Pour quiconque a étudié les premières

1. *Anleitung zur Musik-Gelahrtheit*, p. 711.

œuvres de Jean-Sébastien Bach, et surtout ses fugues pendant son installation à Arnstadt, la part qui revient à ces deux maîtres dans ses conceptions est évidente ; on y retrouve même plusieurs de leurs formules.

V

Il y avait peu de jours que Bach était revenu à Arnstadt lorsque, le 21 février, il reçut une invitation à comparaître devant le consistoire. D'habitude on n'exigeait pas des fonctionnaires une stricte exactitude dans l'accomplissement de leurs devoirs ; mais faire durer seize semaines un congé qui n'en permettait que quatre, c'était dépasser toute mesure, et cette infraction à la discipline aurait lassé la patience du plus indulgent des hommes. A côté de cela, l'autorité ecclésiastique n'était pas satisfaite des services de Bach et avait sujet de ne point l'être, car si aujourd'hui nous le trouvons excusable d'avoir considéré son art comme le but essentiel, unique de sa vie, si nous tenons pour secondaire son application au service de l'église, ses chefs hiérarchiques ne pouvaient, par égard pour une génialité encore dans les limbes, lui permettre de manquer au respect qu'il devait à la communauté. De plus, Sébastien, en accompagnant les offices à l'orgue, agrémentait la mélodie d'arabesques qui changeaient tellement le chant habituel que les fidèles ne savaient plus où ils en étaient,

et détonnaient abominablement. Ajoutons encore que ses façons despotiques et son caractère emporté l'avaient brouillé avec les écoliers auxquels il ne donnait plus de leçons de chant, ce qui était cause que l'on n'exécutait plus de chœurs dans l'église. Nous possédons de cette époque déjà lointaine un intéressant morceau qui peut jeter une vive lumière sur la manière dont Bach accompagnait les chorals : c'est la cantate [1], *Wer nun den lieben Gott lässt walten*, dans laquelle il a prodigué les agréments et les ornements, et que l'on reconnaît sur-le-champ comme ayant été écrite pendant les années passées à Arnstadt, car le style de Boehm perce, pour ainsi dire, dans chaque phrase, et la pédale y est peu employée. Cette manière d'accompagner ayant déplu aux anciens de l'église, le surintendant Olearius lui signifia d'abréger ses improvisations et de modérer ses arabesques. Il tomba aussitôt dans l'excès contraire, et avec si peu de ménagements que l'on crut à une préméditation ; ce n'était pourtant qu'un excès de susceptibilité, un trait d'amour-propre froissé et un signe caractéristique du tempérament des Bach.

Il est certain qu'en négligeant l'instruction des choristes, il répondait mal à la confiance placée en lui ; mais il était difficile à un maître de vingt ans

1. Voyez *Appendice* II, 22e année, t. X des *Cantates religieuses*.

à peine d'inspirer beaucoup de respect à des écoliers presque du même âge. Treiber, l'ancien recteur, les avait gouvernés avec fermeté, mais Gottfried Olearius, son successeur, manquait d'énergie et laissait les élèves faire à peu près ce qu'ils voulaient. On en a la preuve dans un rapport du conseil communal au consistoire, en date du 16 avril 1706, qui formule en ces termes ses griefs contre les écoliers :

« Ils n'ont aucune crainte de leurs maîtres; ils se chamaillent en leur présence et les traitent d'une façon scandaleuse. Ils portent la rapière, non seulement dans les rues, mais encore dans l'école; ils jouent à la balle pendant le service divin et les heures d'étude; enfin ils n'ont pas honte de fréquenter des lieux inconvenants et suspects. »

L'escapade de Bach fit comprendre au consistoire qu'il était temps d'intervenir ; mais au lieu de se montrer sévère, les membres de cette assemblée usèrent d'indulgence lorsqu'il comparut devant eux. Les protocoles de ces séances ont été conservés et offrent assez d'intérêt historique pour être reproduits ici.

« *Actum des* 21 *Febv.* 1706.

» L'organiste de l'église neuve, Bach, est inter-

1. *Uhlworm-Beitrage zur Geschichte des Gymnasium zu Arnstadt*, IIIe partie. — Voyez aussi Spitta, *ouvrage cité*, t. 1, p. 309.

rogé. On lui demande où il a demeuré si longtemps et qui l'a autorisé à agir ainsi.

ILLE.

» Il est resté à Lübeck pour apprendre ce que d'autres ont fait dans l'art qu'il professe, et en a demandé la permission au surintendant.

DOMINUS SUPERINTENDENS.

» Il n'avait demandé qu'un congé de quatre semaines, et son absence a duré quatre fois plus longtemps.

ILLE.

» Il pense que son suppléant n'a pas manqué de jouer l'orgue aux offices et qu'aucune plainte ne s'est élevée contre lui.

NOS.

» On lui reproche d'avoir fait trop de *variations* dans les chorals, d'y avoir mêlé beaucoup de sons étrangers, ce qui a considérablement troublé (*confundiret*) la communauté. A l'avenir, il voudra bien s'abstenir d'introduire un *tonum peregrinum*[1] et ne pas passer trop vite à une autre mélodie, ou, comme il l'a fait jusqu'ici, jouer dans un *tonum contrarium*[2]. On trouve étrange aussi que depuis longtemps il n'ait rien musiqué (*musiciret*) et qu'il ne se

1. Ceci ne peut désigner qu'un son étranger à la mélodie.
2. Ton qui présuppose une autre harmonie.

comporte pas bien avec les écoliers. Il doit déclarer s'il veut jouer tant *figural* que *choral* (sic). S'il refuse de le faire, qu'il le dise *categorice*, afin que l'on prenne des mesures en conséquence.

ILLE.

» Qu'on lui donne un *Director* convenable et il jouera.

RESOLVITUR.

» On lui accorde huit jours pour s'expliquer.

» *Eodem.* — Comparaît l'écolier Rambach (préfet du chœur) auquel on reproche également les *désordres* (sic) qui se sont passés jusqu'à ce jour dans l'église neuve entre les écoliers et l'organiste, leur professeur.

ILLE.

» Selon lui, l'organiste Bach a joué d'abord trop longtemps, et après que le surintendant lui en a fait l'observation, il est tombé dans un autre *extremum* (sic) en jouant trop peu.

NOS.

» On lui reproche de s'être introduit dans la cave au vin pendant le sermon du dimanche précédent.

ILLE.

» Il en est repentant et ne le fera plus ; du reste,

messieurs les ecclésiastiques l'en ont sévèrement puni. Quant à l'organiste, il n'a rien à lui reprocher, puisque c'est le jeune Schmidt qui dirige le chœur, et non pas lui.

NOS.

» A l'avenir s'il ne se conduit pas mieux, on lui retirera tous les avantages qu'on lui a concédés. S'il a à se plaindre de l'organiste, qu'il s'adresse à qui de droit et ne se donne pas raison à lui-même. Il promet que désormais on sera content de lui. Le consistoire enjoint à l'huissier de la chancellerie de mettre quatre jours de suite Rambach *en carcer* (sic) pendant deux heures. »

Bach répondit aux observations faites sur sa manière de jouer et l'on reconnut que, dans son différend avec les écoliers, les torts étaient égaux des deux côtés. On pensa que la situation changerait avec le temps et on laissa passer les huit jours accordés pour qu'il s'expliquât, dans l'espoir qu'il se réconcilierait avec les choristes. Mais les choses demeurèrent *in statu quo*, et Bach, qui trouvait insupportables les grossièretés et les tracasseries de ses élèves, ne fit pas la moindre démarche pour regagner leurs bonnes grâces.

Les *huit jours* se prolongèrent *huit mois* sans que le désir exprimé par le consistoire touchant le chœur des écoliers se fût réalisé. On jugea qu'un second interrogatoire était nécessaire. En voici le protocole :

« *Actum des* 11 *novemb.* 1706.

» On rappelle à l'organiste Bach qu'il doit déclarer, ainsi qu'on le lui a ordonné, s'il veut musiquer *(musiciren)*, oui ou non, avec les écoliers. Puisqu'il ne voit point d'inconvénient à être dans l'église et à toucher son traitement, il n'en doit pas trouver davantage à musiquer avec les écoliers, tant qu'il n'en sera pas autrement décidé. Il sait parfaitement qu'il faut exercer les élèves si l'on veut faire de la meilleure musique.

ILLE.

» Il s'expliquera par écrit sur ce sujet.

NOS.

» On lui représente encore que, dernièrement, il a fait entrer dans le chœur de l'église *une étrangère* qui a chanté.

ILLE.

» Il en avait parlé au *magister* Uthe. »

Écrivit-il sa déclaration ? On peut le supposer, car le consistoire n'aurait pu décemment laisser l'affaire en suspens. On ne possède malheureusement plus cette pièce dans laquelle il a expliqué les motifs de son conflit avec les écoliers. Il s'y plaignait de leur inexactitude, de leur paresse, de leur insolence et de leur peu de capacité pour la musique, ce qui réduisait à néant tous ses efforts. Il semble que déjà i

ait cherché à quitter Arnstadt et à se créer d'autres relations, non pour se procurer de plus grands avantages matériels, car il était satisfait de sa position, mais pour avancer dans son art.

On vient de voir que le protocole parle d'une « étrangère » que Bach aurait fait chanter dans l'église neuve. Bien certainement il ne se serait pas permis un acte aussi insolite sans en demander d'abord la permission au *magister* Uthe, pasteur de l'église. Il n'est pas admissible non plus que la chanteuse se soit fait entendre pendant l'office divin, car la tentative d'introduire des voix de femmes dans le sanctuaire ne pouvait alors réussir. Ce ne fut qu'après l'admission dans les cantates religieuses de nouvelles formes résultant de l'opéra italien que l'on put abroger la prescription de saint Paul : *Taceat mulier in ecclesia.* Donc, sans chercher si Bach se serait prêté à une telle innovation [1], que Uthe n'aurait certainement pas autorisée, il ne peut être question ici que d'une séance toute privée dans l'église. Si, maintenant, l'on demande quelle fut cette chanteuse [2], on peut répondre à cette question d'une façon, sinon catégorique, du moins satisfaisante.

Une cantatrice de l'opéra de Brunswick, ou de Wolfenbuttel, n'aurait pu venir à Arnstadt sans la

1. On attribue cette innovation à Mattheson, ou plutôt il se l'attribue.

2. Spitta, *ouvr. cité*, t. I., p. 324.

permission du comte ou de la comtesse de Schwarzbourg, et de plus, Bach, avec les principes que nous lui connaissons, n'aurait pas fait chanter dans le temple, même privément, une *prima donna* qui, selon toute probabilité, n'aurait pas su interpréter dans sa simplicité le vieux chant consacré et traditionnel. Un événement qui arriva l'année suivante nous servira de fil conducteur : je veux parler du mariage de Jean-Sébastien avec sa cousine Maria Barbara, la plus jeune fille de Jean-Michel Bach, née à Gehren, le 20 octobre 1684. Sa mère, décédée en 1704, était la fille d'un greffier d'Arnstadt ; il se peut donc que Maria soit venue quelque temps après voir ses parents d'Arnstadt, chez lesquels Sébastien fit sa connaissance. Quoique rien ne prouve que Maria Barbara ait eu de la voix et su chanter, ce dont Bach n'a jamais dit un mot, on est cependant en droit de supposer que la fille d'un éminent artiste, descendant d'une famille de musiciens, eut quelques capacités musicales, et, si elle fut « l'étrangère » qui chanta dans l'église neuve, nous avons là un épisode qui favorisa sans doute les fiançailles du jeune couple. Quant à la qualification « d'étrangère », il n'y a rien d'étonnant qu'on l'ait donnée à une personne venue pour la première fois à Arnstadt.

Mais avant de pouvoir se marier et fonder un établissement, il fallait que Bach fût dégagé des obligations du contrat qui le liait à l'église neuve d'Arnstadt. Il prit ses dispositions en conséquence.

Forkel (*loc. cit.*) dit que dans les années 1706-1707 on lui offrit, presque en même temps, plusieurs places d'organiste. Il ne se décida qu'à Pâques de 1707, après qu'il eut été se faire entendre sur l'orgue de l'église Saint-Blaise, à Mühlhausen.

TROISIÈME PÉRIODE

L'ORGANISTE

(MÜHLHAUSEN ET WEIMAR. 1707-1717)

I

Lorsque Bach se présenta au concours pour la place d'organiste à l'église Saint-Blaise (*Divi Blasii*) de la ville impériale et libre de Mühlhausen, en Thuringe, cette situation jouissait d'une célébrité incontestée, due aux artistes éminents qui, pendant un siècle et demi, s'y étaient succédé presque sans interruption. Ces artistes étaient : Joachim Moller de Burck (1541-1610), Jean-Rudolphe Ahle (1625-1673) et son fils Jean-Georges Ahle (1672-1706), qui reçut de l'empereur Léopold Ier la couronne poétique « pour ses » vertus et ses rares talents, mais surtout à cause de » sa connaissance supérieure de la noble poésie alle- » mande, de sa façon agréable de faire de la musi-

» que, et pour ses belles compositions[1] ». — C'est lui qu'il s'agissait de remplacer et la chose n'était pas facile, quoique les postulants ne manquassent pas. Bach, ayant été prévenu de cette vacance, se décida à prendre part au concours. Son cousin Jean-Ernest Bach, qui désirait lui succéder à l'église neuve d'Arnstadt, nous l'apprend dans sa requête au consistoire de ladite ville, en datedu 22 juin 1707. — Il dit « que l'on a proposé à son cousin la place d organiste dans la célèbre église de Saint-Blaise et qu'après *vocation*, il l'a acceptée[2] ». — Pourtant, Sébastien n'avait pas montré beaucoup d'empressement à se produire devant le conseil communal de Mühlhausen. Déjà, Wender, le facteur d'orgues, ami de Jean-Gottfried Walther, d'Erfurt, que nous retrouverons plus tard, avait engagé cet artiste à venir, le dimanche de Sexagésime de 1707, donner des preuves de son talent, mais, par des motifs demeurés inconnus, Walther ne se dérangea pas. D'autres organistes se présentèrent qui furent tous éclipsés par Bach, lorsqu'il eut joué pendant les fêtes de Pâques. Un mois après, le 24 mai, le conseil le pria de revenir afin de conclure son engagement, tout en craignant qu'un virtuose de tant de talent n'eût des prétentions exorbitantes. En cela le conseil se trompait : Bach ne visait pas aux avantages pécuniaires, bien qu'il fût à la veille de se

1. Gerbert. *Lexicon*, etc., t. I.
2. Spitta, *ouvr. cité*, t. I., p. 332.

marier. Après trois semaines de négociations, il fut convenu qu'il recevrait les mêmes appointements qu'à Arnstadt, c'est-à-dire, quatre-vingt-cinq florins en espèces, trois muids de blé, deux brassées de bois et six *schock* de fagots[1]; en outre, il aurait droit, comme tous les employés de la ville, à un don annuel de trois livres de poisson. Il demanda comme faveur qu'on lui fournît gratis un chariot et des chevaux pour transporter son mobilier d'Arnstadt à Mühlhausen, afin de ne point entamer la petite dot de sa femme. Le conseil y accéda, quoiqu'il se trouvât dans un grave embarras à la suite d'un incendie récent qui avait dévoré plusieurs maisons, et entre autres celle destinée au logement de Bach. Ce contretemps ne l'empêcha pas de procéder avec joie aux préparatifs de son déménagement d'Arnstadt, où il ne se plaisait plus. Mais avant de rien terminer pour son propre compte, Bach voulut assurer la position de son cousin Jean-Ernest à l'orgue d'Arnstadt, car le pauvre garçon était dans une position fort difficile, ayant à prendre soin d'une vieille mère et d'une sœur malade. Sébastien, bien qu'il fût loin d'être à son aise, aida souvent de ses deniers cette malheureuse famille, à laquelle, ainsi qu'on le voit dans les *Stadt-akten* d'Arnstadt, il abandonna même la moitié du dernier trimestre (*quartal*) de son traitement.

1. Le *schock* valait à peu près un florin.

Sa nomination est datée du 15 juin. Le 29, il comparut devant le consistoire d'Arnstadt, auquel il communiqua sa résolution d'aller s'établir à Mühlhausen ; il remercia ses supérieurs de la confiance qu'ils lui avaient témoignée, demanda son congé et rendit au conseil la clef de l'orgue. L'acte qui constate ces faits est rédigé en ces termes :

« *Actum des* 29 *Junij* 1707.

» A comparu devant nous M. Jean-Sébastien Bach, organiste de l'église neuve, lequel nous a dit qu'il est appelé en qualité d'organiste à Mülhausen, et qu'il a accepté cette *vocation* (sic). Il a poliment remercié le Conseil de ses bontés pour lui, a demandé son congé et rendu la clef de l'orgue qui était entre ses mains. »

Arnstädter Rathsprotokolle[1]. D. R. Z. A.

Après avoir vu confirmer son cousin comme son successeur, il partit pour sa nouvelle résidence, et, le 17 octobre suivant, il épousa sa cousine, Maria-Barbara Bach. Un heureux hasard le favorisa en cette circonstance. Un frère de sa mère, son oncle Laemmerhirt, d'Erfurt, mourut en septembre et légua cinquante florins à chacun de ses neveux. Ce n'était pas grand'chose, mais Sébastien n'en considéra pas

1. Spitta, *ouvr. cité*, t. I, p. 335.

moins ce legs comme une bonne aubaine, au moment où il entrait en ménage.

II

Devenu organiste de l'église principale d'une ville fière de son passé artistique et de sa renommée musicale, Bach se promit de se tenir à la hauteur des virtuoses qui l'avaient précédé à l'orgue de Saint-Blaise. Aux termes de son engagement, il n'était tenu de jouer que les dimanches et jours de fête; il voulut, néanmoins, élever aussi haut que possible l'art religieux, et dans un mémoire qu'il adressa au bout de quelques mois au conseil, il dit que tous ses efforts ont tendu vers ce but. Il s'occupa même du chant ecclésiastique, bien que ce genre de musique fût proprement du domaine du cantor; il semble qu'il dirigea seul tout le service choral.

C'est à Mühlhausen qu'il débuta dans la carrière du professorat; c'est là que vint lui demander ses leçons le premier de ses nombreux élèves, Schubart (*Jean-Martin*), qui demeura dix ans avec lui. Cet attachement presque filial est une preuve sans réplique de l'attraction que Bach exerçait sur ses disciples lorsque ceux-ci n'étaient pas dominés par la vanité ou l'ambition. Schubart, né le 8 mars 1690, à Gehr, près Ilmenau, succéda en 1707 à son maître, comme organiste à Weimar, mais il mourut quatre ans après, à la fleur de l'âge.

Dans son zèle infatigable, Bach porta aussi son attention sur la musique que l'on faisait aux environs de Mühlhausen, et il put se convaincre que, dans ces petites localités, les églises étaient souvent mieux pourvues de moyens d'exécution que celles de la ville. Ainsi, le village de Langula se distinguait depuis longtemps par l'habileté de ses cantors et par le goût de ses habitants pour la musique. Bach y fit exécuter de ses productions, ce que nous démontre une cantate religieuse trouvée par M. Spitta [1] dans la *Cantorie* de cet endroit, et considérée comme l'une des premières œuvres qu'il écrivit pendant son séjour dans la ville libre impériale. Elle est incomplète; elle a été gâtée par d'ineptes ajustages que se permirent probablement certains cantors de Langula, pour la mettre au goût du jour, mais elle offre de l'intérêt comme point de départ historique.

Sa cantate du 4 février 1708 doit le jour à un fait qu'il est bon de relater, car, de toutes celles qu'il composa, et qui montent à 292, *c'est la seule* qui ait été imprimée de son vivant.

Les affaires municipales de Mühlhausen étaient gérées par un conseil de 48 membres, avec 6 bourgmestres. Ce conseil se partageait en sections comprenant chacune 16 conseillers. Tous les ans, à tour de rôle, au mois de février, une de ces sections pre-

1. *Ouvr. cité*, t. I, p. 339.

nait la direction des intérêts communaux sous la présidence de deux bourgmestres. Lors du renouvellement du Conseil, on donnait une fête ecclésiastique dans laquelle on exécutait une œuvre musicale composée pour la circonstance, et la ville la faisait imprimer à ses frais. La composition de cette pièce revenait de droit à l'organiste de Saint-Blaise, auquel était subordonné celui de l'autre église, placée sous l'invocation de *Beatæ Mariæ Virginis*. La typographie nous a conservé cette cantate de Bach, dont on possède aussi la partition originale, écrite entièrement de sa main. Elle a pour texte des versets de l'Ancien Testament, et c'est pourquoi Bach lui a donné le titre de *Motetto* au lieu de celui de *Capriccio,* qu'il adopta plus tard. Par les mots : *diviso in quatuor chori,* il a voulu dire que l'accompagnement est celui usité pour les anciennes cantates, c'est-à-dire trois trompettes et timbales, deux flûtes et violoncelle, deux hautbois et basson, deux violons, viole et basse qui alternent ou se réunissent dans les *tutti*. Cette cantate, dont la forme se rapproche de celles de Buxtehude, est d'autant plus curieuse que partout on la sent pénétrée d'un esprit nouveau. Déjà la personnalité de Jean-Sébastien Bach se prononce, et l'on prévoit que du développement de son génie surgira tout un monde inconnu.

III

Une tâche nouvelle et de haute portée allait encore s'imposer à son activité. Quoique ayant été largement réparé en 1691, l'orgue de Saint-Blaise avait subi de telles détériorations qu'il avait besoin d'être entièrement reconstruit. La soufflerie ne suffisait pas à la taille de l'instrument; l'air n'arrivait que difficilement au sommier des basses; une bombarde de 32 pieds manquait; la pédale de trombone n'avait point de force; certains jeux ne fonctionnaient plus dans les principaux registres, et les tuyaux de la montre étaient hors de service. Bach exposa clairement ces défectuosités dans un mémoire au conseil et traça le plan d'une réparation devenue urgente. Il y proposa, comme chose toute nouvelle, l'adjonction d'une pédale de carillon (*Glockenspiel-Pedal*) de son invention et composée de vingt-six cloches. L'idée plut tellement aux membres de la fabrique de Saint-Blaise qu'ils voulurent faire établir ce carillon à leurs frais.

A côté de son grand orgue, l'église avait encore un positif ne servant qu'à accompagner les motets. Bach demanda qu'on le sacrifiât à l'instrument principal, afin d'amoindrir d'autant les frais. Son projet dénotait une connaissance si parfaite de la structure des orgues que le Conseil l'adopta séance tenante et lui confia la direction entière de la réparation.

Son mémoire témoigne éloquemment de son profond savoir technique et offre un intérêt qu'il n'est pas besoin de signaler. En voici la traduction [1] :

« *Disposition* de la nouvelle réparation de l'orgue *ad D. Blasii :*

1° On devra parer au manque de vent dans la soufflerie, par l'adjonction de trois grands soufflets neufs, de façon à suffire aux tuyaux supérieurs du contre-positif et à ceux de la nouvelle montre.

2° Les quatre soufflets anciens seront conservés et adaptés, avec une plus grande force de vent, au 32 pieds nouveau, ainsi qu'aux autres voix de basse.

3° On enlèvera les vieux sommiers des basses, qui seront remplacés ; on ajoutera d'autres conduits d'air afin qu'il soit possible de se servir d'un seul jeu comme de tous, ce que l'on n'a pu faire jusqu'aujourd'hui.

4° La contrebasse de 32 pieds sera en bois, ce qui donnera plus de gravité (*Gravität*) à l'instrument. Ce 32 pieds aura son sommier particulier.

5° On pourvoira les trombones de *corporibus* nouveaux et plus grands, et l'on établira les embouchures différemment, afin qu'ils aient une meilleure sonorité.

6° La nouvelle pédale de carillon, *demandée par messieurs les ecclésiastiques*, consistera en 26 clo-

1. Spitta, *Johann Sebastian Bach*, t. I, p. 351.

ches de quatre pieds qui seront fournies aux frais de ces messieurs [1].

7° On établira un basson (*fagotto*) de 16 pieds, qui servira pour toutes sortes de nouvelles inventions et qui résonnera délicatement (*delicat*). Le cornet à bouquin disparaîtra et sera remplacé par une

8° *Viola di gamba* (violoncelle) de 8 pieds, qui, dans le positif, concordera admirablement (*admirabel concordiren wird*) avec le *salicinal* (salicional) de 4 pieds, encore existant.

Item, au lieu de la quinte de 3 pieds, qui disparaîtra également, on pourra intercaler un

9° *Nassat* (Nasard) de 3 pieds. Les autres jeux existant dans le clavier supérieur peuvent rester, de même que tout le contre-positif, sauf la réparation indiquée.

10° En ce qui regarde le nouveau positif, on peut lui donner les jeux suivants :

En montre trois *principals*, plus :

I.	Quinte	de 3 pieds.	En bon étain de 14 onces.
II.	Octave	» 2 »	
III.	*Schalmoy* (chalumeau)	» 8 »	
IV.	Mixture.	» 32 »	

V. Tierce, avec lequel, par l'adjonction de quelques autres jeux, on pourra obtenir une belle *sesquialtère*.

1. Ce carillon ne fut jamais exécuté. Cf. Bitter, *ouvr. cité*, t. I, p. 87.

VI. *Fleute douce* (sic) de 4 pieds, et enfin un

VII. *Stillgedackt* de 8 pieds, qui, pour s'accorder parfaitement, devra être de bon bois, ce qui le fera beaucoup mieux résonner qu'un *Gedackt*[1] de métal (*metallines*).

11° Entre ce positif et les claviers supérieurs il y aura un accouplement (*copula*).

Et pour terminer, afin que l'instrument résonne généralement bien, on fera le *Tremulant* (sic) d'une mesure exacte et régulière. »

IV

Sébastien avait donc appliqué tout son zèle aux intérêts de la musique religieuse; mais au bout de quelques mois, il vit ce zèle contrecarré par des obstacles si sérieux que, dans l'été de 1708, il prit le parti de résigner son poste et de laisser là l'œuvre qu'il avait commencée avec tant d'ardeur. Dans sa demande de congé, il parle de « difficultés qu'on lui suscite et qui ne semblent pas devoir cesser de sitôt». Pour que l'on comprenne ce qu'étaient ces « difficultés », il faut expliquer les sentiments de la bourgeoisie mühlhausienne et les rapports de Bach avec le docteur Frohne, son surintendant. Les bourgeois voyaient avec déplaisir que la fonction d'organiste

1. Les Allemands appellent *Gedackt* les jeux à tuyaux bouchés, ou jeux de fonds.

de leur église principale, où, de mémoire d'homme et pour la plus grande gloire de la ville, on n'avait connu que des natifs, fût occupée par un étranger, et ils ne se gênaient pas pour lui faire sentir qu'à leurs yeux il serait toujours un intrus. Quant au docteur Frohne, surintendant de l'église de Saint-Blaise, il donnait dans le piétisme, et ne voyait pas d'un bon œil l'importance que la musique prenait dans le culte protestant.

Les *Piétistes,* dits aussi *Séparatistes* et *Spénériens,* étaient une secte de luthériens qui affectaient une extrême piété et préféraient les exercices privés au culte public. Cette secte eut pour chef et pour fondateur *Spener* (1635-1705), d'abord prédicateur à la cour de Dresde, puis inspecteur et premier pasteur de l'église Saint-Nicolas, à Berlin, qui s'efforça de réformer le luthéranisme. Ces mystiques commencèrent par tenir, en 1689, chez Spener à Leipzig, des réunions sous forme de conférences, que l'on appela *collegia pietatis* (collèges de piété); les laïques y étaient admis à expliquer les Écritures. Le piétisme fit bientôt des progrès rapides et se répandit à Berlin, à Strasbourg, et surtout à Halle, dans le Wurtemberg et en Alsace. Les piétistes ont de l'analogie avec les quakers par la sévérité de leur morale et leur aversion pour les plaisirs mondains; ils en ont encore avec les méthodistes en ce que quiconque se sent inspiré peut prendre la parole dans leurs assemblées. Il est un point surtout dans lequel ces

sectes se ressemblent : c'est l'hypocrisie. Les piétistes auraient voulu rejeter la musique du service divin, mais ne pouvant la supprimer entièrement, ils s'évertuaient à la réduire à sa plus simple expression. On comprend quelle dut être la tension des rapports entre Bach et son surintendant animé de tels sentiments pour un art qu'il considérait comme une partie intégrante de son être.

Il avait vu aussi de près la lutte religieuse qui s'était élevée entre Frohne, ardent piétiste, et le docteur Eilmar, pasteur orthodoxe de l'église Sainte-Marie. Il avait même pris parti pour Eilmar et manifesté ainsi son aversion pour le piétisme ; non qu'il fût un partisan bien zélé des fanatiques orthodoxes, car la vieille croyance luthérienne de ses ancêtres, dont il avait hérité avec leurs traditions musicales, était toujours la sienne ; mais son génie artistique ne pouvait se soumettre à une direction dont les adhérents n'offraient à la musique qu'un champ étroit, limité et presque misérable. Nul accommodement n'était possible entre lui et Frohne; ils se repoussaient par trop de points. On peut maintenant s'expliquer de quelle nature devaient être les « difficultés » dont Bach se plaignait, et l'on ne doit pas s'étonner qu'en voyant ses efforts si mal récompensés il se soit dégoûté de sa position à Mühlhausen.

Sur ces entrefaites, la place d'organiste à la cour de Weimar étant devenue vacante, il se rendit en

cette ville pour s'y faire entendre et prendre part au concours. Il y produisit une telle sensation que le duc lui confia sur l'heure le titre pour lequel il postulait. Heureux d'un résultat qu'il n'avait pas espéré, Sébastien retourna à Mühlhausen, décidé à rompre son engagement. A vrai dire, il éprouva quelque chagrin de se séparer si brusquement du conseil qui lui avait toujours témoigné de la bienveillance. Cette pensée se fait jour dans sa requête pour obtenir son congé.

« *Magnifice* seigneur bourgmestre, très nobles conseillers, très savants et très honorés Messieurs les bourgeois, mes vénérés patrons,

» Je reconnaîtrai toujours avec une respectueuse et vive gratitude les bontés de votre magnificence et celles de mes vénérés patrons, qui ont bien voulu accepter mes faibles services comme organiste de Saint-Blaise, et m'ont aidé à gagner ma subsistance. Mon idée constante a toujours été de faire progresser la musique religieuse, pour la plus grande gloire de Dieu et pour accomplir ses volontés dans la nature de mes moyens. J'ai surtout voulu perfectionner celle de votre église, qui, sous ce rapport, est en arrière de beaucoup de villages de vos environs. J'ai aussi cherché à contribuer à son bien en vous soumettant un projet de réparation de l'orgue, ce que j'ai considéré comme un devoir. Toutefois, je me suis heurté à de grandes difficultés, et il n'y a pas d'apparence que les choses changent jamais; en outre,

la suppression du logement et d'autres privilèges aggravent ma situation et me rendent l'existence difficile.

» Dans ces circonstances, il a plu à Dieu de m'envoyer une position inattendue dans laquelle je trouverai une rémunération plus en rapport avec mes services ; j'y pourrai aussi travailler, sans être contrarié par personne, au perfectionnement de la musique d'église ; j'ai donc reçu l'invitation d'occuper le poste de musicien de chapelle et de chambre de Son Altesse Sérénissime le duc de Saxe-Weimar.

» Je viens, en conséquence, prier respectueusement mes très honorés patrons de rémunérer mes faibles services en m'accordant mon congé, et si à l'avenir je puis contribuer au bien de votre église, je vous le prouverai plutôt par des actes que par des paroles, et tant que je vivrai je demeurerai,

» De votre magnificence et de mes honorés patrons,

» Le très humble serviteur,

» JEAN-SEB. BACH. »

« Mühlhausen, 25 juin 1708. »

Le lendemain le conseil lui accorda, non sans regret, son congé, mais en stipulant que Bach prêterait son concours à la réparation de l'orgue. Son cousin Jean-Frédéric Bach lui succéda comme organiste, mais n'y demeura pas longtemps.

V

Parmi les petits souverains de l'Allemagne centrale de cette époque, le duc Wilhelm-Ernest de Saxe-Weimar constituait une personnalité particulière et foncièrement sérieuse. Tandis que les autres princes, affolés de l'opéra italien, ruinaient leurs États pour l'établir chez eux et y attirer les meilleurs virtuoses, Wilhelm-Ernest n'avait pas voulu en entendre parler et préférait le bonheur de ses sujets à une satisfaction plutôt d'amour-propre que d'amour pour l'art. Il régnait déjà depuis 1683 et lorsqu'il appela Bach chez lui il était âgé de 46 ans. Il tenait sa cour sans faste aucun ; les plaisirs mondains le laissaient froid, et moins il consacrait de temps et d'argent à ses intérêts personnels, plus il en accordait aux affaires de sa petite principauté. Il avait pour devise : « Tout avec Dieu » (*Alles mit Gott*) ; mais il détestait autant le zélotisme orthodoxe que le piétisme fanatique et n'entendait pas que les erreurs en matière religieuse fussent redressées autrement que par le raisonnement et la douceur. Il était donc naturel qu'il aimât la musique religieuse. Le prince et Sébastien semblaient faits l'un pour l'autre, avec d'autant plus de raison, que, dans presque toutes les cours princières d'alors, les penchants musicaux tendaient vers l'opéra, et c'est à peine si, ailleurs que dans ces cours, on pou-

vait trouver les moyens et les occasions favorables dont Bach avait besoin pour atteindre l'idéal qu'il rêvait.

Comme organiste de la cour et musicien de la chambre, son emploi était double ; aussi reçut-il pendant les trois premières années un traitement de 156 florins 18 gros, qui fut porté à 210 fl. 12 gr., en janvier 1711, à 225 fl. à Pâques de 1713, et plus haut encore en 1714: signe évident de l'estime qu'il avait su inspirer.

Il trouva un collègue digne de lui dans l'organiste de l'église des Saints-Pierre-et-Paul, Walther *(Jean Gottfried)*, son parent du côté maternel, qui avait eu pour maître Jean-Bernard Bach, oncle de Sébastien. Né le 18 septembre 1684, Walther était à peu près du même âge que notre héros. Il vint à Weimar le 29 juillet 1707 pour y remplacer l'organiste Heinz, décédé depuis peu, et occupa cet emploi jusqu'à ce que la mort l'emportât, le 23 mars 1748. C'est lui que nous avons vu se refuser à aller au concours pour la place d'organiste de l'église Saint-Blaise à Mühlhausen. Walther est connu dans l'histoire de la musique par son lexique[1] qui, malgré ses imperfections et ses lacunes, est encore aujourd'hui une source précieuse de renseignements. Les rapports personnels qui s'établirent entre les deux orga-

1. *Musikalisches Lexicon, oder Musikalisches Bibliothek*, etc. Leipzig, 1732, 1 vol. in 8°.

nistes s'accrurent si bien que, le 26 septembre 1712, Bach servit de parrain au fils aîné de Walther.

Un canon perpétuel à quatre voix, avec dédicace, écrit sur un feuillet d'album, mais sans nom de destinataire, me semble avoir été fait pour son ami Walther par Bach, qui termine ainsi le témoignage de son souvenir :

« J'ai écrit ces quelques notes comme un souvenir affectueux pour le destinataire.

» JOH. SEB. BACH.

» Weimar, 2 août 1713. »

Le goût pour les canons était commun aux deux amis ; on retrouve ce goût dans une partie des chorals pour orgue que Bach composa pendant sa résidence à Weimar.

Forkel[1] a raconté sur Bach et Walther une anecdote qui ne manque pas de piquant et qu'il tenait de Ch.-Ph. Emmanuel. Sébastien était arrivé sur l'orgue et le clavecin à un degré d'habileté tel que les difficultés n'existaient plus pour lui. Il dit un jour qu'il croyait pouvoir jouer sans hésitation à première vue toute musique qu'on lui mettrait sous les yeux. L'autre, qu'on suppose avoir été Walther, le plaisanta et se promit de le faire changer d'avis. Ayant invité Bach à déjeuner chez lui, il mit sur le clave-

1. *Ueber Johann-Sebastian Bach Leben, Kunst und Kunstwerke*, p. 16.

cin, parmi d'autres morceaux, une pièce de musique qui semblait n'être qu'une bagatelle. Selon son habitude, Sébastien alla tout droit au clavecin et regarda les morceaux en faisant courir ses doigts sur le clavier. Au bout de quelques instants, il tomba sur la feuille mystérieuse qu'il essaya de jouer, mais un passage baroque l'arrêta court. Il recommença et s'arrêta de nouveau. Alors, s'adressant à son ami, qui pouffait de rire dans la chambre voisine, il s'écria d'un ton dépité: « Non, on ne peut tout jouer à » première vue; ce n'est pas possible! »

Cependant, l'amitié qui unissait ces deux hommes doit avoir éprouvé plus tard un refroidissement sensible; rien, il est vrai, ne le prouve, mais il faut qu'il en ait été ainsi pour qu'on puisse s'expliquer la façon dont Walther a traité Bach dans son lexique. Qu'on lise l'insignifiant article qu'il lui a consacré et que l'on dise si c'est ainsi qu'aurait dû s'exprimer sur Jean-Sébastien un artiste qui demeura plus de neuf années dans la même ville que lui, qui fut son ami et son collègue! On ne croirait pas qu'il parle du plus grand organiste de l'Allemagne, d un virtuose dont la renommée s'étendait bien au delà des frontières de la Saxe. Il n'y fait nulle mention des cantates de Bach, ni de ses compositions pour l'orgue et le clavecin qui, déjà en 1716, excitaient l'admiration de Mattheson. Il ne dit pas un mot du défi porté à Marchand, lequel fit tant de bruit en Allemagne, en 1717.

Pourtant, Walther savait tout cela! il n'est pas possible qu'il en ait perdu le souvenir lorsqu'il rédigea son livre. A quelle cause pourrait-on attribuer ce refroidissement? On serait fort en peine de répondre avec certitude, mais on peut supposer que Walther, relégué au second rang et jalousant la grandeur artistique toujours croissante de Bach, se soit senti froissé de sa supériorité, et les blessures faites à l'amour-propre sont celles que l'on pardonne le moins!

Drese (*Jean-Samuel*) était alors maître de chapelle à Weimar. D'une santé précaire et souvent malade, Drese ne put remplir qu'imparfaitement ses fonctions pendant les vingt dernières années de sa maîtrise; malgré cela, le duc, qui tenait à ses vieux serviteurs, ne voulut pas le congédier et lui donna un coadjuteur en Stattner (Georges-Christophe) qui demeura vice-maître de la chapelle ducale de 1695 à 1705. En cette dernière année, *Jean-Wilhelm*, fils de Drese, remplaça Stattner et, à la mort de son père (17 décembre 1716), il lui succéda comme maître de chapelle. Ce fut même une des causes qui décidèrent Bach à quitter Weimar.

VI

Les neuf années que Jean-Sébastien vécut à Weimar forment la période la plus brillante de sa carrière d'organiste et de compositeur pour l'orgue. « Le

plaisir qu'éprouvait le duc à l'entendre jouer, dit le Nécrologe[1], le stimulait et il faisait tout ce qui dépendait de lui pour traiter le plus artistiquement possible la musique religieuse. C'est à Weimar qu'il a composé la majeure partie de ses morceaux d'orgue. »

En 1716, Mattheson écrivait[2] : « J'ai vu du célèbre organiste de Weimar, M. Jean-Sébastien Bach, des pièces pour l'orgue et pour le clavecin écrites de telle sorte qu'il faut grandement estimer l'homme. » C'est alors que Mattheson s'adressa à Bach, pour lui demander des détails auto-biographiques à insérer dans son *Ehrenpforte* (Portes de l'honneur), qui ne parut que vingt-quatre ans plus tard, mais dont il avait déjà conçu le plan.

Dans l'emploi des pédales, Bach avait acquis une sûreté, une hardiesse et une dextérité inconnues jusqu'à lui. Il possédait de si vastes connaissances techniques dans la facture des orgues qu'il passait pour le juge le plus compétent en cette matière. Personne ne savait comme lui combiner les registres et en tirer de plus beaux effets. On n'a pas oublié qu'il avait promis de surveiller la réparation de l'orgue de Mühlhausen ; il tint parole et s'y rendit souvent. Ces travaux furent terminés en 1709. Lors de la réception de l'instrument, il fit entendre son

1. Cf. Mizler, *loc. cit.*, p. 165. Cf. aussi Forkel, *ouvr. cité*, p. 6.

2. *Das beschützte Orchester*. Hambourg, 1717, p. 222, note.

choral : *Ein feste Burg ist unser Gott* (notre Dieu est un rempart), qu'il avait composé pour la fête de la Réformation et il le développa dans tout son éclat.

Préciser les morceaux composés par Bach pendant la période que j'appellerai *Weimarienne*, soit en cantates religieuses, soit en musique de chambre, n'est pas chose facile, car les traces d'origine font défaut; on peut cependant citer ses compositions d'orgue et de clavecin, ce que nous allons essayer en suivant les indications de M. Spitta, qui a fait des œuvres de Bach une étude aussi approfondie que consciencieuse.

Les productions qui ouvrent la marche sont trois préludes en *ut* majeur, en *la* mineur et en *ut* majeur. Le premier doit remonter à 1708 pour le moins; on y trouve une sorte de développement thématique dont l'objet essentiel a été sans doute de donner un libre cours au torrent de musique qui débordait de l'âme du jeune auteur. Le deuxième est écrit avec plus de clarté et de circonspection; ces qualités se dégagent de la matière thématique dont chaque partie constituante marche en inversions ingénieuses et en parfaite harmonie à travers toutes les voix. Vient ensuite une *fantasia* en *ut* majeur pour le clavecin qui vise à donner de l'indépendance et de la vélocité aux doigts. Elle est suivie de huit petits préludes et fugues, mais on ne comprend pas trop pourquoi on les a classés parmi les premiers travaux de Bach,

car leur facture porte la marque d'une maturité déjà avancée. On devine cependant qu'ils ont été écrits à un moment où leur auteur n'était pas encore entièrement affranchi de l'influence d'autres maîtres; on y reconnaît l'action des concertos de violon de Vivaldi, que précisément alors Bach transcrivait pour l'orgue et le clavecin. Il faut citer ensuite une fugue en *sol* mineur admirablement développée, puis un prélude et une fugue en *mi* mineur, qui portent le cachet de mélancolie sublime par lequel se distinguent la plupart des productions de Jean-Sébastien Bach.

La culture de la musique instrumentale, dite de chambre, fut d'autant plus active à la cour de Weimar, entre 1708 et 1715, qu'un neveu du duc, le prince Jean-Ernest, montrait de grandes dispositions pour le violon et la composition qu'il étudiait avec Walther. Il avait eu pour professeur de violon son valet de chambre Eilenstein, et il est probable que les conseils de Bach l'aidèrent aussi à développer son talent. La passion du jeune prince pour la musique était si forte que, pendant ses moments de souffrance, trop fréquents, hélas! il voulait que Walther passât la nuit auprès de lui pour faire de l'art ou en causer. Les leçons de ce maître portèrent de bons fruits, car le prince a composé dix-neuf morceaux de musique instrumentale, entre autres six concertos de violon que Telemann a gravés et édités en 1715, année de la mort de ce jeune homme,

qui expira le 1er août à Francfort-sur-Mein, dans sa dix-neuvième année. Mattheson[1] a dit à ce sujet : « Le célèbre M. Telemann a fait graver et publier autrefois six concertos qui ont été composés par feu le prince Ernest de Saxe-Weimar et écrits de sa main. Le cinquième, en *mi* majeur, est un des plus beaux. On ne rencontre pas tous les jours des princes capables de composer et d'écrire de semblable musique, et c'est heureux pour les artistes. »

La prédilection que l'on témoignait alors aux concertos de violon des maîtres italiens se comprend aisément, car c'est à eux que l'on doit les meilleures productions en ce genre. Pour complaire au prince, les musiciens de son entourage durent s'y intéresser, et dès lors il semble naturel que Bach et Walther se soient appliqués à transcrire pour l'orgue et le clavecin les concertos de violon italiens. Walther translata pour l'orgue ceux d'Albinoni, de Manzia, de Gentili, de Torelli, de Taglietti, de Gregori et de quelques Allemands : treize en tout. Bach arrangea seize concertos de violon de Vivaldi pour le clavecin et trois pour l'orgue.

Si nous en croyons Forkel (*loc. cit.*), ce ne serait pas seulement pour plaire au duc de Weimar que Bach aurait entrepris cette transformation des concertos de Vivaldi. Ses premiers essais en composi-

1. *Grosse General-Bass Schule*, 1731, p. 409.

tion furent défectueux, comme le sont tous les essais. N'ayant eu aucune instruction spéciale pour le guider et le faire progresser sûrement et graduellement dans la voie qu'il s'était choisie, il fut obligé, comme tous ceux qui entrent seuls dans une pareille carrière, de faire ce qu'il pouvait et comme il pouvait. Bach sentit de bonne heure que les *roulades* et les *cabrioles* (sic) sur le clavier ne pouvaient le conduire à rien; il comprit que l'ordre, la liaison et un enchaînement logique devaient subordonner les unes aux autres les pensées musicales; il comprit surtout qu'il avait besoin d'un guide pour atteindre ce but. Les concertos pour violon de Vivaldi, qui venaient d'être publiés, furent pour lui ce guide nécessaire; il les avait souvent entendu citer comme d'admirables compositions; il conçut en conséquence l'heureuse pensée de les arranger pour le clavicorde ou le clavecin. C'est alors qu'il étudia l'enchaînement des idées, leurs relations, la variété dans la modulation et beaucoup d'autres artifices de compo ition. Les modifications qu'il devait nécessairement apporter aux idées et aux traits écrits pour le violon et peu appropriés au clavicorde lui apprirent à penser en musique, si bien qu'après avoir terminé son travail il n'avait plus à attendre les idées de ses doigts; il savait, au contraire, les tirer de son propre fonds. Ainsi préparé, il n'avait besoin dans la suite que de ténacité et d'assiduité constante au travail, pour se créer à lui-même

un idéal dans l'art, et pour atteindre cet idéal [1].

Au commencement du XVIII[e] siècle, VIVALDI (*Antonio*) passait pour un des maîtres les plus remarquables en composition instrumentale. Après avoir été quelque temps au service du Landgrave de Hesse-Darmstadt, il fut nommé, en 1713, maître des concerts au séminaire féminin de l'*Ospedale della Pietà* de Venise, où il mourut en 1743. Compositeur fécond, son principal mérite consiste dans la perfection qu'il sut donner à la forme du concerto. Il en a écrit pour deux, trois, et même quatre violons solos, avec accompagnement; il a enrichi l'orchestre par l'emploi des instruments à vent et s'est surtout efforcé d'introduire dans la musique de nouveaux moyens d'expression. Sa force réside dans les formules; quant à ses idées, elles sont assez faibles, bien que l'on y trouve de la chaleur et de la grâce. Vivaldi, qui était prêtre, se distingua autant par son originalité que par son talent. Parmi les morceaux qu'il a laissés s'en trouve un destiné à peindre les *couleurs de l'arc-en-ciel!* Un jour, au milieu de sa messe, il lui vint une idée musicale. Quittant aussitôt l'autel, il écrivit son morceau à la sacristie et revint ensuite achever sa messe. Déféré à l'Inquisition pour ce fait, il fut déclaré peu sain d'esprit, manière honnête de le sauver.

1. Voyez la traduction française de l'opuscule de Forkel par M. Félix Grenier, intitulée : *Vie, talents et travaux de J.-S. Bach,* p. 168 et 169. Paris, 1876, in-12.

Bach ne s'est pas contenté de reproduire et de tracer mécaniquement sur la portée usitée pour le clavier les compositions de Vivaldi. Naturellement, il ne dut ni ne put rien changer aux thèmes ; mais, par une conduite plus mouvementée des basses, par l'animation des parties intermédiaires, par l'addition du contrepoint à la simple marche du violon et à ses sons prolongés, on peut affirmer que, dans la plupart des cas, il a écrit de véritables morceaux de clavecin et enrichi essentiellement le contexte musical.

Il serait surprenant qu'avec le zèle que mit Sébastien à tirer parti des inventions italiennes il n'eût pas aussi dirigé son attention sur la musique d'orgue des compositeurs de ce pays. Nous avons la confirmation du fait dans une copie qu'il fit des *Fiori musicali* du célèbre Frescobaldi, de Rome, parues en 1635, et qu'il signa : « J.-S. Bach, 1714[1]. » L'importance de Frescobaldi pour le développement du style fugué fut très grande pendant sa vie, quoique, en ce genre, il ait eu un illustre prédécesseur en Giovanni Gabrieli. La fugue se perfectionna en Italie par la *Canzona* (mot provenant de la chanson française), que l'on jouait volontiers sur l'orgue ou le clavecin, et que l'on utilisa d'abord comme forme à imiter. Inspiré par les modèles qu'il avait

1. Cette précieuse relique, écrite en entier de la main de J.-S. Bach, appartient à la bibliothèque de l'Institut royal de musique ecclésiastique, de Berlin.

trouvés dans les œuvres de Frescobaldi, Bach a écrit une canzone dans laquelle il a conservé, autant qu'il l'a pu, le type italien, mais il l'a pénétrée de son propre esprit. Il a également écrit une *Alla breve,* en *ré* majeur, d'après Frescobaldi, ou plutôt dans le style général des compositions pour orgue de cette époque. C'est une fugue continue à quatre voix, et son signe caractéristique réside dans la manière dont elle a été traitée. Au sujet principal vient se rattacher un contre-sujet qui accompagne le premier pendant tout le morceau ; de légères conduites marquent faiblement les entrées du sujet, pendant que les contrepoints se glissent presque inaperçus dans ledit sujet, qui se meut en marches simplement diatoniques.

Bach a connu aussi les compositions de Legrenzi (*Giovanni*) qui, dans la seconde moitié du xviie siècle, passait pour le meilleur organiste et le compositeur le plus célèbre, et fut le maître du grand artiste vénitien Lotti (*Antonio*). On le voit par un thème de Legrenzi que Bach a élaboré pour l'orgue. Quant aux autres productions de ce compositeur qu'aurait empruntées Jean-Sébastien, il est maintenant impossible de les connaître ; nous passerons donc à trois autres fugues dont les sujets proviennent de sonates pour le violon par Corelli et Albinoni ; Corelli (*Archangelo;* 1653-1713) également célèbre comme compositeur et comme violoniste, fut l'inventeur de la sonate de violon quant à la

forme, et le chef de l'école romaine du violon; pour ALBINONI (*Tomaso*), on le connaissait à Venise, en 1700, comme dilettante; il devint célèbre, non seulement par ses compositions pour le violon, mais encore par ses opéras et ses qualités de violoniste et de chanteur. Corelli a publié dans son *Opera terza* douze sonates religieuses à trois voix, dont la quatrième est considérée comme la plus belle. Le second passage fugué a été emprunté par Bach, qui en a fait une fugue à quatre voix réelles pour orgue. Dans 39 mesures, Corelli a épuisé tout ce qu'il avait à dire sur les deux thèmes, tandis que Bach a dépassé la centaine pour donner une forme à sa pensée. Mais si Bach a fait une fugue pour orgue avec les thèmes de Corelli, il faut voir là une preuve qu'à Weimar on faisait bon accueil aux sonates religieuses pour le violon d'après la manière italienne.

Il semble que Sébastien ait eu pour les compositions d'Albinoni une prédilection marquée, car, même dans ses années de maturité, il se servait, pour ses leçons, de leur basse continue, et Gerber raconte que jamais il n'entendit rien de plus excellent que la manière dont son père, élève de Bach, traitait la basse d'après les instructions du maître. Nous possédons deux fugues d'Albinoni, auxquelles Bach a fait plus ou moins d'emprunts. Elles font partie des *Suonate a tre, doi violini e violoncello col basso per l'organo da Tomaso Albinoni, musico de*

violino, dilettante veneto, opera prima. Mais, si Albinoni s'est contenté d'en faire un travail de quelques mesures, Bach leur a donné un développement et une beauté dont lui seul était capable ; il les a fait précéder d'un prélude extrêmement curieux.

Pour en finir avec les compositions italiennes qui eurent à cette époque une si grande influence sur les musiciens allemands en général, et sur Bach en particulier, nous citerons encore des variations *alla maniera italiana.* Ces dix variations sur un délicieux thème en forme de romance, arrangées pour le clavier, ressemblent aux variations italiennes pour le violon ; seulement, le génie de Bach y brille de toute sa splendeur ; il reluit dans le thème mélancolique, et se reproduit encore dans les variations, surtout dans la dernière, dont l'harmonie a un charme indescriptible.

Citons en passant trois groupes d'œuvres pour le clavecin, qui n'ont aucun rapport avec l'art italien puisqu'elles dérivent d'éléments français. En tête d'une petite *Suite* en *fa* majeur, Bach a placé une ouverture traitée à la manière française du temps. Ce petit ouvrage, qui consiste en trois airs de danse, *Bourrée, Menuet, Gigue,* offre un vif intérêt quand on le compare aux *Suites* postérieures. A l'ouverture se rattache une entrée d'une coupe particulière, suivie d'un passage fugué qui termine l'ouverture ; puis vient le menuet avec son ravissant trio.

Pendant longtemps le *Prélude* a été une portion

caractéristique de la *Sonate*, ou *Suite*. Bach, que son génie poussait à franchir les limites imposées par ses prédécesseurs, a laissé d'admirables préludes et s'est souvent servi de ce terme comme titre d'introduction à une fugue. Le « clavecin bien tempéré », que nous étudierons plus loin, présente une grande variété de formes et de styles compris sous ce titre. Dans quelques exemples, le prélude est une simple étude en arpèges (à peu près comme celui en *ut* majeur du clavecin bien tempéré, première partie, sur lequel Gounod a écrit un *Ave Maria*); dans d'autres il est en forme régulière, et quelquefois aussi d'une étendue plus grande que la fugue qui le suit. Les préludes de Bach pour orgue offrent plus d'intérêt encore que ceux pour clavecin, et l'on pourrait y consacrer tout un gros volume sans avoir épuisé le sujet.

A côté des préludes, nous placerons quatre *fantaisies;* mais ce serait une erreur de croire que, sous cette désignation, Bach a entendu parler d'improvisations. Pour lui, la fantaisie se composait de motifs mélodiques régulièrement divisés en formes développées. Ce qui est décisif pour cette question, c'est qu'il a appelé *fantaisies* ses symphonies pour le clavecin à trois morceaux. Le dernier est un mélange de *Toccatas*, dont il a laissé plusieurs exemples. Il ne leur a conservé ce nom que parce qu'elles ne répondaient pas exactement au modèle.

Pendant la première moitié de la période Weima-

rienne, que je limite à l'année 1712, Bach mit au second plan la musique vocale religieuse. On n'a pas trop lieu de s'en plaindre quand on examine les trois cantates qui peuvent être reportées à cette époque. Elles ont le caractère des anciennes *cantates d'église*, et comme il est facile de démontrer que c'est à partir de 1712 que Bach a donné une forme nouvelle à la cantate, on arrive à fixer approximativement la date de la naissance des trois cantates susdites, lesquelles portent la trace évidente de l'influence de la musique de chambre italienne. La première a pour texte le psaume 25 : *Nach dir, Herr verlanget mich* (Seigneur, c'est après toi que je soupire); la seconde est écrite sur le psaume 130 : *Ach Gott von Himmel sieh darin* (Hélas! Dieu du ciel regarde ici [1]). La troisième est connue sous le titre d'*Actus tragicus* que Bach lui a donné et commence par ces mots : *Gottes Zeit* [2] *ist die allerbeste Zeit* (l'époque de Dieu est la meilleure des époques). Dans ces trois cantates, mais surtout dans la seconde, il y a des hardiesses par trop hasardées et que l'on appellerait des *fautes*, comme le dit avec raison Fétis, « s'il s'agissait de l'œuvre d'un talent moins grand » ; on y rencontre même des harmonies inadmissibles, que l'auteur pouvait évi-

1. *Appendice* II, 1re année, n° 2, t. I des *Cantates religieuses*.
2. *Ibid.* II. 23e année, n° 106, t. XI des *Cantates religieuses*.

ter sans nuire à la beauté de la composition. Cette cantate contient un air de ténor d'une expression tendre et pleine de charme. Les musiciens qui ne connaissent de Bach que ses fugues, ou ses pièces de clavecin et d'orgue, ne se doutent pas de ce qu'il pouvait imaginer de mélodie dans un genre différent.

VII

Pendant que, tranquille et heureux dans la calme atmosphère de Weimar, Bach cherchait à réaliser son idéal; pendant qu'il déployait une dévorante activité de production, l'opéra pénétrait en vainqueur dans toutes les parties de l'Allemagne. Inventé par les Italiens dans la première moitié du XVIIe siècle, il s'était implanté dans les plus petites cours allemandes. Bach ne s'en préoccupa nullement et jamais il ne dirigea ses vues de ce côté; il considérait ce genre de musique comme peu sérieux, et ne lui accordait qu'un rang secondaire dans l'art. Ayant presque toujours vécu dans le temple, il aurait cru déroger en consacrant son talent à autre chose que chanter les louanges de Dieu.

Cependant son existence uniforme s'animait de temps en temps par les tournées artistiques qu'il entreprenait pour se faire connaître dans les cours et les villes, soit comme organiste, soit comme compositeur. L'une de ses pérégrinations le conduisit,

en 1714, à Cassel, où, sous le landgrave Charles, l'opéra italien jouissait d'une immense faveur. Il y avait été amené pour examiner l'orgue qui venait d'être terminé. Sur le désir de l'héritier présomptif, le prince Frédéric (plus tard roi de Suède), il se fit entendre sur cet orgue, et son incomparable virtuosité dans le maniement des pédales remplit le prince d'une telle admiration que celui-ci passa au doigt de Bach une superbe bague qu'il retira du sien. « On aurait cru, dit Adlung [1], que ses pieds avaient des ailes pour se promener avec tant d'agilité sur les touches qui faisaient résonner les voix puissantes des basses. Si le talent de ses pieds lui valut du prince un semblable présent, qu'aurait-il donc dû lui donner pour le talent de ses mains ? »

A son tour Siebigke [2] dit de Bach : « Il fallait que ses pieds exécutassent sur les pédales chaque thème, chaque passage, aussi exactement et aussi correctement qu'avec les mains. Pas une appoggiature, pas un mordant, pas un trille n'osait manquer ou n'être pas nettement rendu. Pendant qu'avec ses deux pieds il exécutait des trilles, ses mains ne demeuraient pas moins actives, et Hiller n'a pas été trop loin lorsqu'il a dit que Bach faisait avec les pieds des passages que bien des clavecinistes auraient de la peine à rendre avec leurs mains ! »

1. *Anleitung zur musikalisches Gelahrtheit*, p. 690, note 1.
2. Cf. *Museum berühmter Tonkünstler*, p. 21.

Dans l'automne de 1713 Halle le vit dans ses murs. On ignore s'il fut appelé en cette ville ou s'il n'y arriva qu'au retour d'une excursion. Christophe Cuncius venait précisément de reconstruire, dans l'église Notre-Dame de Halle, un grand orgue de soixante-trois jeux pour remplacer l'ancien, devenu hors de service. On connaît tout l'intérêt que prenait Bach à la facture des orgues ; il est donc fort possible qu'ayant entendu parler du travail de Cuncius il se soit déterminé à aller l'essayer. Quel qu'ait été son mobile, il n'en est pas moins vrai que son talent produisit le plus grand effet.

Depuis le 14 août 1712, où l'ancien titulaire Zachau[1] avait cessé de vivre, la place d'organiste de Notre-Dame était vacante, et Bach peut bien avoir eu des velléités de se présenter pour le remplacer. Fut-il attiré par l'espérance de disposer à sa guise de ce puissant instrument, alors qu'à Weimar il n'en avait qu'un médiocre ? C'est possible ; en tout cas, il dut faire comprendre au conseil qu'il était disposé à accepter la place, puisque des propositions d'engagement lui furent faites. Sébastien ayant été obligé de retourner à Weimar avant la solution définitive de l'affaire, on lui envoya vers Noël une *vocation* régulière en double exemplaire, afin qu'après avoir signé il en retournât un à Halle.

1. Zachau avait été le maître de Händel.

Cependant, lorsqu'il eut fait part au duc de son intention de quitter son service, celui-ci lui en témoigna son regret en ajoutant qu'il voulait encore améliorer sa position. D'un autre côté, Bach n'avait pas lieu d'être satisfait des conditions que lui proposait le conseil de Halle, et avant de prendre une décision il voulut réfléchir. Après quelques semaines de tergiversations, il renvoya, non signé, un exemplaire de la vocation, et conserva l'autre pour faire comprendre au conseil qu'il considérait toujours l'affaire comme pendante. Il promit de formuler sous peu ses observations, et, si l'on tombait d'accord, de partir pour Halle. Voici sa lettre[1] :

« Très noble et très honoré Monsieur,

» J'ai reçu la *vocation* en double exemplaire, ce dont je vous suis très obligé, et j'apprécie comme un bonheur que le noble collège ait bien voulu juger favorablement ma chétive personne. J'espère, très honoré Monsieur, que l'on ne trouvera pas mauvais que je ne notifie pas aujourd'hui ma résolution, n'ayant pas encore obtenu mon congé. Je voudrais aussi que l'on apportât certaines modifications au contrat, tant pour ce qui touche au salaire qu'en ce qui regarde mes obligations. J'enverrai cette se-

1. L'adresse manque, mais on suppose que cette lettre était destinée au licencié A. Becker, l'un des administrateurs de l'église Notre-Dame, auquel il adressa ses autres lettres concernant cette affaire.

maine par écrit le détail de mes observations. Je vous retourne, en attendant, l'un des doubles, avec l'espoir que votre seigneurie ne me blâmera pas de ne point m'être engagé avant d'avoir bien précisé les devoirs qui m'incomberont. Dès que nous serons d'accord, je me rendrai en votre ville et signerai mon engagement. Entre temps, votre seigneurie voudra bien présenter à MM. les administrateurs de l'église Notre-Dame l'assurance de mon respect et mon *excuse* (sic) de ce que le temps me manque pour donner une réponse catégorique ; je suis très occupé aux préparatifs que l'on fait à la cour pour fêter l'anniversaire natal du prince, mais tout sera terminé cette semaine. J'espère que ma lettre sera bien accueillie, et que le noble collège ne verra aucune difficulté à m'accorder ce que je désire.

» Je suis, en attendant, de votre honorée seigneurie,

» Le respectueux serviteur,

» J.-S. Bach.

» Weimar, 14 janvier 1714. »

Les administrateurs lui firent répondre aussitôt qu'ils ne voulaient entendre parler d'aucun changement aux conditions libellées, et que si Bach n'acceptait pas purement et simplement la *vocation*, il eût à retourner le double qu'il détenait. Vexé d'un procédé aussi léonin, Sébastien retourna sur l'heure la pièce non signée et l'on eut assez peu de dignité

à Halle pour répandre le bruit qu'il n'avait entamé les négociations que pour extorquer au duc de Weimar une augmentation de salaire. Mais Bach n'était pas homme à supporter sans rien dire une telle atteinte à sa probité, et il adressa au conseil une nouvelle lettre qui ne manque ni de clarté ni d'énergie. Elle peint l'homme tout entier.

« Très honoré et très noble Monsieur,

» Je ne suis pas surpris que le très honorable collège attribue à la cupidité et à l'ambition mon refus de la place d'organiste à Halle, car il n'a pas examiné l'affaire attentivement, ni sous son vrai jour. On s'imagine que j'ai visé cette place, tandis que je ne savais pas le premier mot de sa vacance; la seule chose qui soit positive, c'est que le conseil me l'a offerte et qu'après m'être présenté je voulais retourner chez moi. C'est uniquement sur l'ordre de M. le D[r] Heineccius que je suis resté pour composer et faire exécuter le morceau obligatoire. Au surplus, je ne crois pas que personne soit tenu de se rendre dans un endroit où l'on ne serait pas bien; en tout cas, rien n'a pu se conclure en quinze jours, attendu que dans ce laps de temps très court il n'est pas possible de se rendre compte du gage et du casuel (*accidentia*). Telle est la cause qui m'a empêché d'accepter la place. On ne doit donc pas en tirer la déduction que j'aie voulu jouer un *tour* (sic) au noble collège pour obtenir de mon gracieux

maîret une augmentation de traitement ; il est si bon, et il aime tant l'art, que, pour améliorer ma position, je n'avais nullement besoin d'aller à Halle. Je regrette que le noble conseil ait cru de ma part à une telle indélicatesse, qu'il a propagée, peut-être sans le savoir ni le vouloir, et j'ajoute que si j'avais obtenu à Halle le même traitement qu'à Weimar, la justice me faisait un devoir de donner la préférence à cette dernière ville. Jurisconsulte éclairé comme vous l'êtes, vous pouvez, mieux que personne, en juger, et tout en vous priant d'offrir ma justification au noble collège, je demeure

» Votre très obéissant serviteur,

» JOH. SEB. BACH.

» Maître des concerts et organiste de la cour.

» Weimar, 19 mars 1714. »

Adresse (en français) :

« A monsieur A. Becker, licencié en droit, mon très honoré ami, à Halle. » Et à gauche : « *P. couvert.* »

Bach pouvait, à bon droit, vanter la munificence et la bonté du duc, qui, à différentes reprises, ne s'était pas fait prier pour augmenter son traitement, et l'avait depuis peu élevé à la dignité de maître de ses concerts. En outre, l'âge avancé de Drese ne lui permettant plus d'exercer ses fonctions, Sébastien

prit encore la direction de la musique de la chambre et remplit tous les devoirs d'un maître de chapelle, ce qui lui valut un surcroît de salaire.

En décembre de la même année, il s'arrêta à Leipzig, où, le premier dimanche de l'Avent, il fit exécuter à l'église Saint-Thomas sa cantate *Nun Komm, der Heiden Heiland* (Viens, sauveur des gentils[1]) et tint l'orgue pendant l'office divin. Il avait été attiré à Leipzig par le désir de faire la connaissance de Kuhnau, dont les œuvres n'avaient pas été sans influence sur le développement de son talent, et de montrer ses qualités d'organiste. Ce fut sa première visite à la ville où il devait passer les vingt-sept années les plus actives de sa vie.

Malgré le fâcheux résultat de ses négociations avec Halle, on n'avait pas tardé, en cette ville, à reconnaître combien étaient peu fondées les accusations portées contre Bach. Lorsque, après un travail de trois années, Cuncius eut terminé l'orgue de l'église Notre-Dame, on appela Sébastien pour en faire l'examen, vers Pâques de 1716. Le collège ecclésiastique s'honora en reconnaissant son tort, et si, malgré ce qui s'était passé, il eut confiance en l'impartialité de Bach, ceci prouve combien était grande sa réputation d'honorabilité. Kuhnau, de Leipzig, et Rolle, de Quedlimbourg, l'assistèrent dans cette réception. On chargea le licencié Becker

1. *Appendice* II, 16e année, no 61, t. VII des *Cantates religieuses*.

de lui transmettre l'invitation de venir à Halle de la part du conseil; Bach en ressentit beaucoup de joie et répondit aussitôt :

« Très honoré et très noble Monsieur,

» Je suis bien reconnaissant de la confiance que le noble conseil et vous, voulez bien me témoigner. J'ai toujours eu le plus grand *plaisir* (sic) à vous offrir mes services. et je m'efforcerai de vous satisfaire dans l'examen pour lequel vous m'appelez. Je vous prie donc de faire connaître ma *résolution* au noble collège, l'assurer de mon obéissance, de *mes respects* (sic) et le remercier de la confiance qu'il a eu moi.

» Vous vous êtes déjà donné beaucoup de mal pour moi, et je le reconnais avec gratitude. Je vous assure que, tant que je vivrai, je m'estimerai heureux de me dire

» De votre très noble Seigneurie,

» le dévoué serviteur

» J.-S. Bach,

» *maître des concerts.* »

» Weimar, 22 avril 1716. »

Adresse :

« Monsieur *Augusto* Becker, bien-méritant licencié en droit (*best meritirten licentiato Juris*) et adminis-

trateur de l'église *B. M. Virginis*, mon très noble seigneur, à Halle[1] ! !

Les détails de construction des orgues lui étaient devenus si familiers, qu'il ne pouvait plus être trompé. Pour essayer un instrument soumis à son examen, la première chose qu'il faisait était de tirer tous les jeux et de jouer le grand orgue avec tous ses accouplements. Il disait en plaisantant qu'il voulait d'abord s'assurer *si l'instrument avait de bons poumons* (Forkel, *loc. cit.*).

Il procédait ensuite à l'examen détaillé de chacune de ses parties.

La réception de l'orgue de Halle eut lieu le 24 avril, et l'attestation donnée par les trois experts fut très honorable pour Cuncius. Halle put se vanter de posséder le plus grand orgue de l'Allemagne.

VIII

A mesure que s'accrut la renommée de Bach s'accrut aussi le nombre de ses élèves. Après Schubart, que nous connaissons déjà, nous citerons Vogler, *Jean-Caspar*, né à Hausen, près Arnstadt, en 1696. En 1715, Vogler devint organiste à Stadtilon, puis successeur de Schubart à Weimar, après la mort de celui-ci. Il ne quitta plus cette ville quoique, en 1735, lors d'un concours à Hanovre, il

1. Spitta, *ouvr. cité*, t. I, p. 515.

eût battu dix concurrents. De l'avis de son maître, Vogler fut un virtuose de très grand mérite. Mattheson le trouvait même plus habile que Bach sur l'orgue. Le duc Ernest-Auguste, voulant le conserver à Weimar, le nomma vice-bourgmestre. Il en remplit les fonctions pendant quelques années et mourut en 1765.

De six ans plus âgé que Vogler était Krebs, *Jean-Tobie*, né en 1690, à Heichelheim, près Weimar, qui, en 1710, devint cantor et organiste à Büttelstadt. Il fut d'abord élève de Walther, et ensuite de Bach. Nous avons la preuve de la profonde impression que fit sur Krebs l'enseignement de Sébastien, dans le fait qu'il le donna pour maître à son fils *Jean-Louis*, que nous retrouverons plus tard et qui fut un organiste de premier ordre.

Ziegler, *Jean Gotthilf*, né à Dresde, en 1688, ne reçut que peu de leçons de Bach, et cependant, à l'âge de cinquante-huit ans, il disait encore avec fierté : « En ce qui touche le choral, j'ai été si bien » montré par mon professeur, le maître de chapelle » Bach, que je ne puis jouer les mélodies (*Lieder*) » que d'après le sens des paroles. »

En 1715, Bach prit chez lui son neveu Bernard, second fils de son frère d'Ohrdruf. Il n'avait pas oublié ce qu'il devait à ce frère qui l'avait élevé, et il demeura fidèle aux traditions de fraternité toujours vivantes dans la famille des Bach.

Bach, *Bernard*, né le 24 novembre 1700, avait d'abord

fréquenté le *Lyceum* d'Ohrdruf. Il raconte en toute sincérité « qu'à cause de la faiblesse de sa mémoire, » son père n'ayant pas jugé utile de lui donner des le- » çons de musique, l'avait envoyé à Weimar, chez son » frère, le maître des concerts, qui était un *maître* » (sic) très célèbre et très fort sur le clavecin, et que » là il avait fait des progrès en clavecin et en com- » position ! » — Quoiqu'il ne dise rien de la durée de son séjour chez son oncle, ce séjour ne doit pas avoir dépassé l'année 1717, car s'il avait suivi Sébastien à Cœthen, il n'aurait pas manqué de l'affirmer. En 1721, Bernard succéda à son père, comme organiste à Ohrdruf.

C'est à la période comprise entre 1714 et 1717 qu'appartiennent les cantates religieuses suivantes :

1° Cantate pour le troisième dimanche de la Trinité (17 juin 1714) sur le texte de Salomon Franck : *Ich hatte*[1] *viel Bekümmerniss* (J'avais beaucoup d'affliction) qui compte parmi les plus connues et les meilleures de Bach. Elle a trait à l'Épître du dimanche, et l'auteur y a ajouté ces mots : *per ogni tempo* (pour tout temps).

2° Cantate pour le dimanche des Rameaux de 1714 ou 1715, sur le Ps. 40. Elle est loin de valoir la précédente. Bach les a réunies sous le titre de *Evangelisches Andachts Opfer* (offrande de dévotion évangélique).

1. *Appendice* II. 5e année, n° 21, t. III des *Cantates religieuses*.

Vient ensuite une série de neuf cantates qui se présentent dans l'ordre chronologique suivant :

1° Cantate pour le premier jour de Pâques (21 avril 1715) : *Der Himmel lacht, die Erde jubiliret* (Le ciel rit, la terre jubile[1]). Le maître l'a remaniée plus tard, et c'est sous cette forme élaborée et augmentée que nous la possédons.

2° Cantate pour le quatrième dimanche de la Trinité (14 juillet 1715) : *Barmherziges Herze der ewigen Liebe* (Cœur compatissant de l'amour éternel).

3° Cantate pour le seizième dimanche après la Trinité (16 octobre 1715) : *Komm, du süsse Todesstunde* (Viens, heure délicieuse de la mort).

4° Cantate pour le vingtième dimanche après la Trinité (3 novembre 1715) *Ach, ich sehe jetzt da ich zu Hochzeit gehe* (Ah ! je vois maintenant que je vais à la noce), extrait de l'Évangile selon Matthieu (2, 2, 1-14).

5° Cantate pour le vingt-troisième dimanche après la Trinité (24 novembre 1715) : *Nur jedem das seine* (A chacun le sien) de l'Évangile selon Matthieu (22, 15-22).

6° Cantate pour le quatrième dimanche de l'Avent (29 décembre 1715) *Bereitet die Wege, bereitet die Bahn* (Préparez la voie, préparez le chemin). Dans l'autographe sous la rubrique on lit ces mots : *Choral*

1. *Appendice* II, 7e année, n° 31, t. IV des *Cantates religieuses.*

simplice stylo. La basse est chiffrée sans paroles.

7° Cantate pour le dimanche après Noël (29 décembre 1715) : *Tritt auf die Glaubensbahn* (Foulez le chemin de la foi). Elle est sans chœur ni choral, à deux voix, et appartient aux productions les plus remarquables de Bach. Elle est instrumentée pour flûte, hautbois, viole d'amour, viole de gambe et orgue.

8° Cantate pour le deuxième dimanche après l'Épiphanie, (19 janvier 1716) : *Mein Gott, wie lang ach lange* (Qu'il y a longtemps, mon Dieu).

Et 9° Cantate pour le dimanche *Oculi* (22 mars 1716) : *Alles was von Gott geboren* (tout ce qui est né de Dieu). Elle a passé plus tard tout entière dans la cantate[1] : *Ein feste Burg ist unser Gott* (Notre Dieu est un rempart). On ne trouve plus de traces de son existence sous sa forme première.

On remarquera que, dans ces cantates, les chœurs font presque entièrement défaut. Le moment n'était pas encore venu pour Bach de se signaler en ce genre. La période Weimarienne fut la floraison de son talent d'organiste; dans le choral il semble déjà être arrivé au pinacle, et n'avait plus qu'un pas à faire pour atteindre la perfection dans l'instrumentation. Les cantates Weimariennes se distinguent par leurs chants en solos qui frappent d'éton-

1. *Appendice* II, 18e année, n° 80, t. VIII des *Cantates religieuses*.

nement et d'admiration par la richesse des idées et la variété des formes. Plus tard, à Leipzig, Bach a remanié ces cantates, et c'est sous cette dernière forme qu'elles nous sont connues; néanmoins, on y retrouve encore la structure primitive. Deux de ces cantates ont un chœur, quatre airs et un choral. La première commence par[1] *Wachet, Betet* (Veillez, priez), et la seconde par *Herz und Mund, und That und Leben* (Cœur et bouche, action et vie).

IX

Le voyage que fit Bach dans l'automne de 1717 eut un bien autre retentissement que tous les autres qu'il entreprit. Cette fois il allait à Dresde, où, sous le prodigue et voluptueux Frédéric-Auguste Ier, la musique et l'opéra s'élevèrent à leur plus haut degré de splendeur. Bach comptait de nombreux amis parmi les musiciens de la chapelle royale, entre autres le maître des concerts, *J.-B. Volumier,* d'origine française, qui, jusqu'en 1709, avait occupé la même position à la cour de Berlin, et aussi probablement *Pantaléon Hebenstreit,* qui se distinguait par une virtuosité extraordinaire sur un instrument en bois de son invention[2]. A ces artistes il faut joindre l'organiste *Petzold,* le compositeur *Zelenka* et le vio-

1. *Appendice* II, 16e année, n° 70, t. VII des *Cantates religieuses.*

2. Espèce de *Dulcimer*, que l'on frappait avec des baguettes.

loniste *Pisendel*. C'est lors de ce voyage à Dresde que Bach rencontra *Marchand*, claveciniste et organiste français de grand renom, alors exilé de Paris. Son jeu brillant et léger avait tellement plu au roi de Pologne, que ce dernier lui offrit deux médailles valant chacune cent ducats, et des appointements considérables pour le déterminer à se fixer à Dresde. Sébastien n'avait pas encore joué devant le roi et ne s'était fait entendre qu'aux artistes et à des amateurs. Des discussions s'élevèrent en cette occasion sur le point de savoir lequel, de Bach ou de Marchand, l'emportait en talent. Le parti de la cour se prononça pour le dernier, mais Sébastien eut de son côté les artistes de la chapelle et les connaisseurs. Volumier lui ayant fourni le moyen d'entendre Marchand, il le défia en s'engageant à improviser sur les thèmes que lui présenterait le Français, à condition que l'épreuve serait réciproque. Marchand releva le gant. Un jury fut choisi pour prononcer entre les deux rivaux et le tournoi dut avoir lieu chez le premier ministre, comte Flemming. On peut s'imaginer combien la curiosité générale était surexcitée. A l'heure dite, une société aussi brillante que nombreuse se pressait dans les salons ministériels. Bach se présenta, mais Marchand ne parut pas. On attendit un certain temps avant de le faire prévenir que l'heure de la lutte avait sonné ; mais le messager chargé de cette mission revint en disant que le matin même Marchand avait pris la poste

et quitté Dresde. Il est probable qu'il avait entendu Bach, et que, sûr d'avance de sa défaite, il avait déserté le champ de bataille. Sébastien joua seul et émerveilla son auditoire.

Marchand (*Louis*), né à Lyon, le 2 février 1669, avait par conséquent seize ans de plus que Bach. Venu jeune à Paris, il y acquit une grande célébrité par son talent de claveciniste et d'organiste. Titulaire de l'orgue de la chapelle royale à Versailles, il obtint aussi le cordon de Saint-Michel. Mais sa vanité, son caractère fantasque et surtout son inconduite le firent tomber en disgrâce. On raconte que le roi, prenant en pitié la malheureuse épouse de Marchand, qui la désolait par ses dérèglements et la laissait manquer du nécessaire, avait décidé que la moitié du traitement de l'organiste serait versée à sa femme. Marchand fit mine d'accepter cette disposition; mais au milieu d'une grand'messe, il quitta subitement l'orgue, et quand on lui eut demandé pourquoi il n'achevait pas l'office, il répondit : « Puisque ma femme touche la moitié de mes appointements, qu'elle fasse aussi la moitié de mon service. » Telle aurait été la cause pour laquelle il fut envoyé en exil, en 1717. Il partit pour Dresde, et nous savons comment il s'y comporta. Revenu à Paris, il s'y établit comme professeur de clavecin ; sa vogue devint telle que les gens du monde se crurent tenus de le prendre pour maître et lui payèrent ses leçons un louis. Malgré ses succès, malgré les sommes

fabuleuses qu'il gagnait, il se livra à de si folles dépenses, il commit de si nombreuses extravagances, qu'il mourut dans la misère, le 17 février 1732.

M. Spitta [1], suivant en cela les biographes allemands, ses prédécesseurs, qui ne connurent Marchand que par la réputation dont il avait joui, s'étend avec complaisance sur la gloire dont Bach se couvrit en cette circonstance, « où il avait battu » son adversaire sur son propre terrain. » Mais Fétis [2] fait remarquer avec beaucoup de raison que « l'on ne peut considérer le projet de mettre » en parallèle l'organiste français avec Bach que » comme une insulte faite à ce grand musicien. Il » se peut que Marchand ait eu ce qu'on appelle » une exécution brillante, mais ses compositions » sont misérables. On n'y trouve que des idées com- » munes, une harmonie faible, lâche, incorrecte; » son ignorance du style fugué est complète. Telle » était son infériorité à l'égard de Bach, qu'il n'est » pas sûr, malgré sa fuite précipitée, qu'il l'ait bien » sentie et qu'il ait compris tout le danger de sa » position! »

Il est étrange aussi que M. Spitta, en parlant des œuvres de Marchand, dise « qu'elles ne cèdent ni en grâce, ni en variété aux morceaux de Couperin pour le clavecin »; car de Couperin à Marchand la différence

1. *Ouvr. cité*, t. I, p. 575.
2. *Biographie universelle des musiciens*, t. I, p. 189.

était presque aussi grande que de Marchand à Bach.

On s'est étonné qu'après cette victoire de Bach le roi de Pologne ne lui ait pas témoigné sa satisfaction par un cadeau digne de lui ; mais le nécrologe prétend que Sébastien fut alors victime d'un abus de confiance. « Le roi, lit-on (page 163), lui avait destiné un présent de cinq cents thalers; mais la » personne chargée de les lui remettre ne crut pouvoir rien faire de mieux que de se les approprier. » Pour toute récompense, il ne rapporta chez lui que » l'honneur qu'il s'était acquis. »

Il ne serait pas impossible que pendant sa visite à Dresde il ait fait la connaissance du fameux compositeur Lotti (*Antonio*), qui arriva en septembre pour y monter un opéra de sa composition, avec sa femme, l'habile cantatrice *Santa Stella*, mais rien ne prouve que ces deux hommes de génie se soient connus. Bach ne pouvait demeurer éloigné de Weimar que jusqu'au commencement d'octobre, à cause des préparatifs du jubilé pour le deux-centième anniversaire de la Réformation, fête pendant laquelle les musiciens de la cour eurent beaucoup à faire et qui dura trois jours. De nouvelles cantates furent exécutées et assurément Bach en composa au moins une. Quant à Lotti, au milieu des embarras de son installation et de ses occupations théâtrales, il ne doit pas avoir eu un moment pour recevoir la visite d'un artiste dont le mérite lui était probablement inconnu et qui ne devait pas l'intéresser.

C'est aussi à cette époque qu'il faut reporter la composition des chorals d'orgue qui sont un des éléments les plus essentiels et les plus riches de la carrière artistique de Bach. Nous y joignons sa célèbre *Passacaglia* (Passacaille) qui exige la plus rare habileté d'exécution pour être rendue dans son mouvement et dans son caractère. Il est évident qu'il a cherché à imiter celle de Buxtehude, et si certains biographes lui attribuent une date de création antérieure, c'est qu'ils n'ont pas connu ses rapports particuliers avec le célèbre organiste de Lübeck [1]. Ce morceau comporte 293 mesures, dont 168 appartiennent à la *Passacaglia* proprement dite, et le reste à la fugue qui suit. La Passacaille est une ancienne danse italienne ou espagnole, ressemblant à la Chaconne. Selon Littré [2], ce nom viendrait de l'espagnol *pasar* (marcher) et *calle* (rue), ce qui peut signifier « un air joué dans les rues par des musiciens ambulants ». Le lexique de Walther traduit ce mot par *Gassenhauer* (vaudeville). La danse originale était exécutée par deux personnes ; elle a duré en France jusqu'au XVIIIe siècle et l'on trouvera des instructions pour la danser dans la *Chorégraphie* de Feuillet. Cette forme de danse attira l'attention des clavecinistes et organistes des XVIIe et XVIIIe siècles, qui en

1. Spitta, *ouvr. cité*, t. I, p. 578.
2. *Dictionnaire de la langue française*. Paris, 1874, t. III, p. 984.

firent un exercice favori pour leur savoir contrapuntal.

C'est encore à la période Weimarienne que l'on peut attribuer le petit livre d'orgue (*Orgelbüchlein*) qui contient quarante-cinq exercices pour les commençants et que Bach écrivit pour son fils aîné, Wilhelm-Friedemann. On y trouve onze préludes en *ut* majeur, *ut* mineur, *ré* majeur, *ré* mineur, *mi* majeur, *mi* mineur, *fa* majeur, *ut* dièse majeur, *ut* dièse mineur, *mi* bémol mineur, et *fa* mineur [1].

Au milieu de ces travaux arriva un événement qui devait donner une nouvelle direction à la vie de Sébastien Bach. Le duc de Weimar épousa en 1716 Éléonore-Wilhelmine, sœur de Léopold, prince régnant d'Anhalt-Cœthen. Ce jeune prince, enthousiaste de musique, conçut une vive admiration pour Bach, et comme son maître de chapelle l'avait quitté depuis peu, il offrit cette place à Sébastien qui l'accepta d'autant plus volontiers, qu'il ne se

1. Orgel-Büchlein, worinne einem aufallenden Organisten Anleitung gegeben wird, auffallerhand Arth einen choral durchzuführen, anbey auch sich in Pedalstudio zu habilitiren, in solchen darinne befindlichen Choralen das Pedal gantz obligat tractiret wird.

Dem höchstem Gott allein zu Ehren
Dem Nächsten, draus sich zu belehren.

Autore
Joanne Sebast. Bach
P. T. Capellae Magistro
S. P. R. Anhaltini Cotheniensis.

plaisait plus à Weimar, depuis qu'il y avait été en butte à ce qu'il regardait comme une injustice. Après la mort de Samuel Drese, il s'attendait à lui succéder comme *Capellmeister*, car nul plus que lui n'y avait de titres. On pensa d'abord à donner cet emploi à Telemann, mais on y renonça pour le conférer au fils de Drese. Bach se promit dès lors de saisir la première occasion qui s'offrirait à lui de quitter Weimar.

L'offre du prince Léopold arriva donc à point et Bach l'accueillit avec empressement. Son installation à Cœthen doit s'être effectuée en novembre, car pour l'Avent son élève Schubart lui avait déjà succédé comme organiste du château. En s'éloignant de Weimar, Jean-Sébastien renonçait pour toujours aux fonctions d'organiste.

QUATRIÈME PÉRIODE

MATURITÉ

(CŒTHEN. 1717-1723)

I

Un rapide coup d'œil sur le prince que J.-S. Bach allait servir pendant six ans et sur sa cour ne sera pas inutile pour la suite de cette histoire, car c'est pendant le séjour de notre héros à Cœthen qu'il donna toute sa perfection à son talent; c'est par son incessante application à la musique instrumentale, ou de chambre, que son génie se fortifia, grandit, mûrit et put enfin suivre la voie qui devait le conduire au but pour lequel il se sentait né.

Le prince Léopold d'Anhalt-Cœthen touchait alors à sa vingt-quatrième année. Son père étant mort en 1704, sa mère, Giselle-Agnès, avait gouverné l'état en princesse énergique et prudente pendant la minorité de son fils, qui, en 1715, prit en mains les rênes du gou-

vernement, quelques mois seulement avant le mariage de sa sœur avec le duc de Weimar. Léopold avait fait ses études à l'école des cadets (*Ritterakademie*) de Berlin, comme presque tous les jeunes princes allemands. En 1710, il les termina par des voyages complémentaires de toute bonne éducation; il visita la Hollande, l'Angleterre, et retourna chez lui en passant par l'Italie. Au printemps de 1713, il revenait à Cœthen, après avoir touché à Vienne. Son séjour en Italie ne fit qu'accroître son goût pour la musique; à Rome, il s'attacha HEINICHEN, *Jean-David*, bon musicien allemand, qui lui servit de cicerone sur cette terre classique de la musique, que l'on pouvait qualifier alors de patrie des arts.

La musique que l'on faisait à Cœthen était surtout celle dite de chambre, à laquelle prenait part le prince qui jouait non seulement du violon, mais encore de la viole de Gambe et du clavecin; il était de plus bon chanteur et savait tirer parti d'une assez belle voix de basse. Bach disait de lui « qu'il aimait la musique, la connaissait, et la comprenait ». STRICKER, *Reinhardt*, que Léopold avait connu à Berlin pendant ses années passées à l'école militaire, était devenu son maître de chapelle. Mais le goût de cet artiste le portait vers la musique vocale, et les ressources en ce genre n'abondaient pas à Cœthen, ce qui expliquerait le départ de Stricker, que Bach allait remplacer. Non seulement on ne trouve plus une trace de chapelle vocale en cette ville,

mais encore c'est à peine s'il reste un vestige de la chapelle instrumentale. De Jean-Sébastien Bach lui-même, maître de chapelle et directeur de la musique de chambre du prince, à part quelques notices disséminées dans les registres de la paroisse, on ne rencontre pas la moindre mention. « Le » temps, dit M. Spitta[1], a éteint et recouvert toutes » ces traces, comme l'herbe qui couvre maintenant » la cour du château que le maître parcourut si » souvent. De même que les salles qui retentirent » des accents de sa musique sont vides et désertes, » de même son nom s'est évanoui de la mémoire » des habitants de cet endroit. »

C'est à Cœthen que Bach passa les plus heureuses années de sa vie; il s'y trouvait si bien qu'il espérait y finir ses jours. Là, il put donner un libre cours à son goût pour la musique instrumentale, objet de ses prédilections. Le prince, encore célibataire, affectionnait ce genre de musique et le cultivait avec ardeur. Il eut bientôt compris la haute valeur de Bach, auquel il prodigua les marques d'estime; il ne pouvait se passer de lui; il l'emmenait dans ses voyages et le traitait en ami. Aussi Jean-Sébastien conserva-t-il toujours un tendre et reconnaissant souvenir de ce prince, mort trop jeune.

Le premier acte d'hommage qu'il lui consacra fut la composition d'une sérénade pour sa fête. Le

1. *Ouvr. cité*, t. I. p. 617.

peu de moyens vocaux que lui offrait Cœthen ne lui permit d'y introduire qu'un soprano et une basse qu'il fit accompagner par le quatuor des cordes, le clavecin, deux flûtes et un basson. On suppose même qu'il en composa les paroles, car on n'a pas découvert le nom de l'auteur du texte de cette sérénade dont, plus tard, il a utilisé la musique pour une cantate de la Pentecôte.

En 1718, le prince lui témoigna sa considération en tenant sur les fonts de baptême le septième enfant que lui donna, le 15 novembre, sa femme, Maria Barbara. Ce dernier-né du premier lit, qui reçut les noms de Léopold-Auguste, mourut le 28 septembre 1719. De Maria-Barbara, le maître eut sept enfants, dont quatre seulement vécurent: Catherine-Dorothée, née le 27 décembre 1708, demeurée célibataire; Wilhem-Friedemann, né le 22 novembre 1712, le préféré de son père; Charles-Philippe-Emmanuel, né le 8 mars 1714, l'artiste le plus important de la famille après son père; et Jean Gottfried-Bernard, né le 11 mai 1715.

Au siècle dernier, les eaux de Carlsbad étaient le rendez-vous à la mode des grands personnages de l'Allemagne, qui auraient cru manquer à l'étiquette s'ils n'avaient pas été y faire une cure ou au moins une apparition. Le prince Léopold ne pouvait que céder à la mode régnante et ne dédaignait pas de chercher des diversions à la monotonie de sa petite cour de Cœthen, en se livrant à tous les plaisirs

qu'offrait cette station thermale. Il s'y rendit dans les années 1718 et 1720, et chaque fois Bach l'y accompagna.

II

Quoique se trouvant fort heureux à Cœthen, Bach ne renonça pas pour cela à ses tournées artistiques : au contraire, il en sentit la nécessité plus vivement encore qu'à Weimar ; car, confiné dans un petit endroit peu fréquenté par les étrangers, il tenait à ne pas être oublié du monde artistique.

Quelques semaines après son départ de Weimar, l'Université de Leipzig l'invita à venir recevoir l'orgue nouvellement construit dans son église (Saint-Paul) par le facteur Jean Scheibe. Bach accepta cette invitation, et le 16 décembre 1717, après examen, il déclara que l'instrument était un des meilleurs et des plus complets de l'Allemagne.

L'année suivante, il entreprit un nouveau voyage à Halle, où il espérait rencontrer Händel arrivé d'Angleterre au printemps afin d'engager des chanteurs et des cantatrices pour le nouvel opéra que l'on fondait à Londres. Avant de retourner en Grande-Bretagne, Händel alla passer quelques jours dans sa famille à Halle. Bach courut l'y chercher, mais le jour même Händel en était parti! Dix ans plus tard, Sébastien fit une nouvelle tentative pour connaître personnellement le seul de ses

contemporains qui fût son égal ; elle n'eut pas un meilleur sort que la première. On regrette d'avoir à déverser le blâme sur un aussi grand génie que Händel, mais il est évident que ses procédés envers Bach laissent percer une nuance de jalousie indigne d'un tel maître. On dirait qu'il était blessé qu'un autre osât lui disputer la palme artistique, et pourtant Bach ne toucha pas au domaine de l'opéra dans lequel brillait Händel. Il est impossible de nier qu'il repoussa toute occasion de se rencontrer avec son émule. Que la première fois il ait ignoré la venue de Bach à Halle, et qu'il en soit parti par hasard le jour même, on peut l'admettre, quoique l'on ait le droit d'objecter qu'étant en Allemagne depuis le mois de mars, il aurait pu, s'il eût voulu, trouver mille moyens de voir Bach.

Mais la seconde fois, en juin 1729, il est difficile de soutenir qu'il ait péché par ignorance, car Bach, trop souffrant pour entreprendre le voyage de Halle, y envoya son fils aîné inviter Händel à se rendre à Leipzig, invitation à laquelle ce dernier répondit par un refus, en alléguant que, revenant d'Italie, le temps lui manquait et qu'il le regrettait fort. Avouons que cela a bien l'air d'un faux-fuyant, et ajoutons qu'il ne s'intéressa jamais aux compositions de Bach, tandis que celui-ci, au contraire, a laissé des preuves certaines de l'estime qu'il faisait des œuvres de Händel. Il existe encore des copies de diverses productions de ce dernier, entièrement

écrites de la main de Sébastien. C'est que Bach avait vraiment l'âme d'un artiste; c'est qu'il rendait justice au mérite partout où il le trouvait; c'est qu'il ne connaissait pas l'envie. Pourquoi n'en peut-on pas dire autant de Händel?...

Le 27 mai de l'année suivante (1720), le prince Léopold, toujours accompagné de Bach, fit un nouveau voyage à Carlsbad, où ils demeurèrent jusqu'à la fin de juillet. Plein de joie de rentrer dans sa famille, Sébastien ne s'attendait guère à la terrible nouvelle qui l'attendait en franchissant le seuil de sa demeure. Le 7 du même mois, on avait enterré sa femme. Lorsqu'il partit, elle était fraîche et bien portante; une attaque d'apoplexie foudroyante l'avait enlevée à 36 ans, sans qu'il eût été possible d'en aviser son mari. Je n'essayerai pas de décrire la douleur dont fut déchiré le cœur du pauvre époux lorsqu'il alla pleurer sur la tombe de sa chère Maria, qui, dans les treize années de leur union, ne lui avait donné que du bonheur!

Cette perte cruelle n'arrêta ni son assiduité, ni son ardeur pour le travail; il supporta son malheur avec une résignation et une force d'âme dignes d'un stoïque. Il ne renonça même pas au voyage de Hambourg déjà projeté, et qui ne fut qu'un peu retardé. Il se rendit dans cette ville dans le courant de novembre, et l'on suppose qu'il y fit exécuter sa

cantate[1] (*Wer sichselbst erhöhet, der soll erniedrigt werden*. (Celui qui s'élève sera abaissé.)

Reinken vivait encore à Hambourg, et, en dépit de ses quatre-vingt-dix-sept ans, remplissait ponctuellement ses devoirs d'organiste à l'église Sainte-Catherine. Il était universellement respecté, non seulement à cause de son grand âge, mais encore et surtout en raison de sa haute valeur artistique. Seulement, sa vanité n'avait pas diminué et les souvenirs contemporains ne le représentent pas sous les plus belles couleurs. Ainsi, Mattheson[2], qui se connaissait en vanité pour en posséder lui-même une bonne dose, fait remaqruer, non sans aigreur, que sur le titre de son *Hortus musicus*, Reinken se qualifie de *Organi Hamburgensis ad divæ Catharinæ directorum Celeberratissimum*. Bach se fit entendre sur l'orgue de Sainte-Catherine devant les magistrats et les personnes les plus notables de la ville. Pendant deux heures entières il les tint sous le charme en improvisant sur le choral *An wasserflüssen Babylon* (sur les fleuves de Babylone) et obtint un triomphe éclatant. Reinken, qui l'avait écouté avec beaucoup d'attention, vint à lui et s'écria : « Je » croyais que cet art était mort, mais je vois qu'il » revit en vous[3] ». Deux ans plus tard (24 novembre

1. *Appendice* II, 10e année, nº 47, t. V des *cantates religieuses*.
2. *Ehrenpforte*, p. 293.
3. *Nécrologe*, p. 165.

1722) Reinken mourut, et, conformément à ses dernières volontés, fut enterré dans l'église Sainte-Catherine de Lübeck, à côté de l'endroit où, depuis quinze ans, reposaient les restes de Buxtehude.

La place d'organiste à l'église Saint-Jacques (*Jacobi-Kirche*) de Hambourg était vacante depuis le 12 septembre 1720. On avait fixé au 28 novembre le concours pour le choix de son titulaire. Bach aurait bien voulu lutter avec les sept candidats inscrits, mais le prince Léopold le rappela, et, le 23, il dut partir pour Cœthen. Le 19 décembre, le choix des juges se porta sur Heitmann (Jean-Joachim) dont le talent est demeuré ignoré de la postérité. On sait seulement que, le 6 janvier 1721, « par reconnais-» sance de ce qu'on l'avait choisi », il versa dans la caisse de la fabrique de Saint-Jacques une somme de quatre mille marks « promise d'avance ».— Mattheson[1] va nous dire ce que l'on pensa dans le public de cette décision du collège ecclésiastique. « Je me souviens, écrivait-il en 1728, et d'autres se souviennent probablement comme moi, qu'il y a quelques années, un grand virtuose — que son mérite a fait appeler depuis à un important cantorat — se rendit dans une grande ville pour en devenir l'organiste. Mais, en même temps que lui, se présenta un concurrent peu habile, fils d'un riche négociant, sachant mieux préluder avec les thalers

1. *Der musikalische Patriot*, p. 316.

qu'avec les doigts, et qui, par ce motif, obtint la place. On comprend combien chacun en fut indigné. La veille de Noël, le premier prédicateur, lequel avait refusé de sanctionner cette simonie, ouvrit l'évangile au passage où il est parlé de la musique que firent les anges à la naissance du Christ, et dit : « Mes frères, si l'un de ces anges descendait du ciel; s'il venait présentement en cette église jouer divinement le grand orgue et demandait à devenir notre organiste, je lui conseillerais de se hâter de s'envoler et de retourner au céleste séjour, s'il n'avait pas les poches pleines d'argent. »

III

Jean-Sébastien Bach a été, sans conteste, l'organiste le plus fort, le plus extraordinaire que l'on ait jamais vu. Kirnberger[1] a dit de lui : « Lorsque, après le service divin, il se mettait à l'orgue, ce que lui demandaient souvent des étrangers, il choisissait un thème qu'il faisait passer, pendant des heures entières, par toutes les combinaisons possibles. D'abord il employait ce thème comme prélude pour une fugue et se livrait au maniement des registres en trio, quartetto, etc. Puis il entamait un choral à trois voix dont le même thème constituait la mélo-

1. *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie*, 1773. p. 53.

die ; enfin, pour terminer, il exécutait une fugue, toujours sur ce thème, auquel parfois il mêlait deux autres sujets. »

Ce fut pendant sa résidence à Cœthen que Bach s'occupa plus spécialement du clavecin. Ses premières compositions pour cet instrument sont deux *Toccatas*, en *ut* mineur et en *fa* dièse mineur, sur le thème de sa cantate [1] : *Nach dir, Herr, verlanget mich* (J'aspire après toi, ô Seigneur), auxquelles il faut joindre une fugue en *la* mineur [2] à trois voix, précédée d'une courte introduction en arpèges. C'est la fugue pour clavecin la plus développée qu'ait laissée Bach ; elle comporte cent quatre-vingt-dix-huit mesures à trois temps et en doubles croches ininterrompues, ce qui lui donne un air de ressemblance avec le *Mouvement perpétuel* de J.-M. de Weber. On ne sait ce qu'il faut admirer le plus dans ce chef-d'œuvre, de la plénitude d'invention, de la justesse des proportions, ou du talent d'exécution qu'il suppose. Que l'on se représente l'extrême rapidité avec laquelle Bach jouait habituellement ses fugues, et l'on comprendra la perfection à laquelle il avait porté la technique des doigts ; ce qui, pour les autres artistes, était hérissé de difficultés devenait pour lui un jeu d'enfants. Ceci nous amène naturellement

1. *Appendice* II, 3e année. Exercices de clavecin (*Clavieruebung*), t. I.
2. *Ibid.*

à parler du *doigté*, à la réforme duquel Jean-Sébastien et son fils Ch. Ph. Emmanuel prirent une part considérable. C'est un sujet trop intéressant pour que l'on s'étonne de nous voir le traiter avec les détails qu'il comporte.

Deux causes principales ont influé sur le développement progressif des règles du doigté : 1° la structure du clavier, et 2° la nature de la musique à exécuter. Ce n'est qu'à une époque relativement récente — depuis la naissance de la tonalité moderne — que la seconde de ces causes a pu avoir de l'efficacité, car le premier usage de l'orgue consista uniquement à accompagner les simples mélodies ou le plain-chant de l'église, et lorsque vers le XVIe siècle la musique purement instrumentale vit le jour, le style et le caractère des compositions pour l'orgue ressemblèrent de tous points à ceux de la musique vocale de l'époque. D'un autre côté, les changements dans la forme du clavier doivent avoir amené le développement d'un système de doigté, et ces changements sont suffisants pour que l'on puisse se rendre compte de certaines différences remarquables entre les plus anciennes règles et celles en vigueur aujourd'hui.

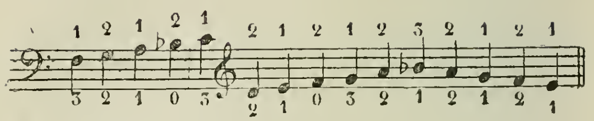
Jusqu'au milieu du XVIe siècle, on ne voit pas que personne ait pensé à établir des règles pour le doigté, et cela se conçoit, car depuis l'époque où apparurent les premières orgues dont les touches avaient une largeur de trois à six pouces et que

l'on frappait avec le poing, jusque vers 1480, où, quoique plus étroites, les touches mesuraient encore, dans la largeur de l'octave, deux pouces de plus que celles du clavier moderne, toute tentative de doigté, au sens actuel, doit avoir été hors de question. Le plus ancien doigté marqué dont on ait connaissance a été donné par *Ammerbach (Elias Nicolas)* savant contrapuntiste allemand, et organiste de l'église Saint-Thomas, à Leipzig, dans son *Orgel oder Instrument Tabulatur*[1], presque introuvable aujourd'hui. Ce doigté est caractérisé par l'évitement, pour ainsi dire absolu, de l'usage du pouce et du petit doigt; le premier n'est marqué qu'occasionnellement à la main gauche et l'autre n'est jamais employé, si ce n'est pour exécuter des intervalles de quartes simultanées. On trouve dans cet ouvrage cette singulière question : « Mais que faites-vous du pouce? Vous ne pouvez l'étendre en l'air; en conséquence, il faut l'appuyer sur le bois du clavier; là il est en sûreté, il ne pend pas paresseusement, et sert du moins à supporter la main[2] ! »

Dans l'exemple suivant du doigté d'Ammerbach, le pouce est marqué par 0, et les autres doigts par les trois premiers chiffres :

1. Leipzig, 1571.
2. Cf. Félix Grenier, trad. de l'opuscule de Forkel, p. 148, note.

Main droite.
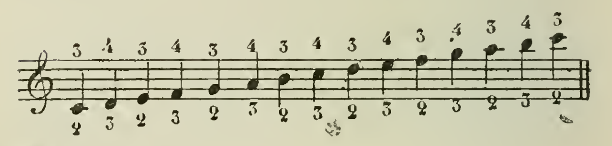


Main gauche.

Ce doigté, quelque embarrassant et entortillé qu'il paraisse, demeura cependant en usage pendant plus d'un siècle, et on le rencontre encore dans la 3e édition d'un ouvrage anonyme intitulé : *Kurzen jedoch grundlichen Wegweiser, etc.*. — Voici encore un curieux doigté de la gamme d'*ut*, à diverses époques. Le premier exemple est tiré de l'ouvrage de Daniel Speer, *musikalischen Kleeblatt* [1] :

GAMME ASCENDANTE
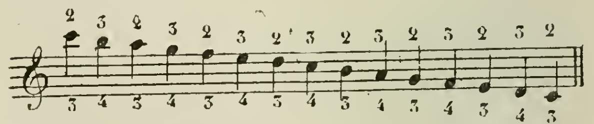
Main droite.



Main gauche.

GAMME DESCENDANTE

Main droite.
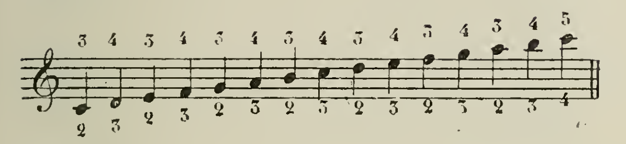


Main gauche.

1. Ulm, 1697. In-4°, p. 290.

L'exemple suivant provient de la *Kleine Generalbassschule* de Matheson.

GAMME ASCENDANTE
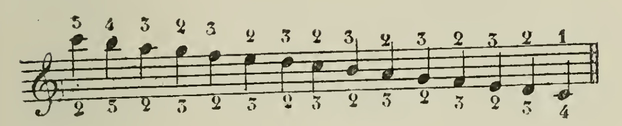
Main droite.



Main gauche.

GAMME DESCENDANTE

Main droite.



Main gauche.

Deux causes ont dû retarder l'adoption d'un système plus complet. En premier lieu, ni l'orgue, ni le clavecin, ni le clavicorde n'étant accordés d'après le tempérament égal, on n'écrivait la musique pour ces instruments que dans les tons les plus simples, les moins chargés d'accidents, et l'on n'employait que rarement les touches noires, ou des demi-tons; ensuite, les claviers des anciennes orgues étaient placés si fort au-dessus du siège de l'exécutant, que ses coudes descendaient beaucoup

plus bas que son poignet. Il en résulta que l'on tint les mains dans une position gênante, disgracieuse, et comme l'on n'avait que rarement besoin des touches noires, on ne se servit presque absolument que des trois doigts les plus longs étendus horizontalement, parce que le pouce et l'auriculaire (petit doigt), étant trop courts pour atteindre facilement les touches, demeuraient en dehors du clavier.

Cependant, et quoique telle fût la méthode usuelle de l'époque, quelques artistes intelligents, frappés de son incommodité, se livrèrent à des essais tendant à introduire l'usage du pouce, encore que généralement on se montrât assez indifférent pour le doigté des instruments. Ainsi, l'un des plus savants musiciens de la première moitié du XVIIe siècle, le maître de chapelle brunswickois, *Michel Prætorius*, dit[1] : « Certains regardent le doigté comme un objet de grande importance, et blâment les organistes qui ne font pas usage de tel ou tel doigté. A mon avis, le sujet ne vaut pas la peine qu'on en parle; car, qu'un exécutant monte ou descende le clavier avec le premier, le deuxième ou le troisième doigt, et même avec le nez, si cela peut l'aider, pourvu qu'il exécute le tout clairement, correctement et agréablement, peu m'importe le moyen par lequel il y sera parvenu! »

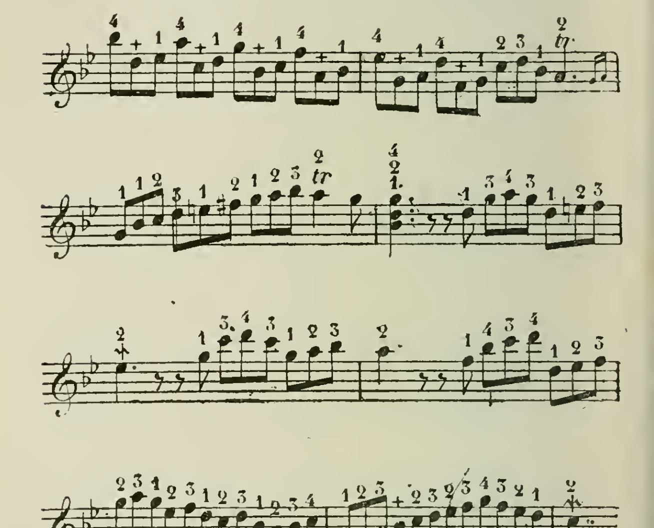
1. *Syntagma musicum*, Wolfenbüttel, 1619, t. II, p. 44. — Le nom allemand de Praetorius est *Schulz*. Il naquit à Creuzberg (Thuringe) en 1571, et mourut à Wolfenbüttel, en 1621.

IV

L'un des principaux expérimentateurs dont je viens de parler fut Couperin (*François*) dit *le Grand*, à cause de sa supériorité sur tous les organistes français. De même que Bach, Couperin descendait d'une famille qui s'est illustrée dans la musique pendant près de deux cents ans, et qui était originaire de Chaume, en Brie. Il naquit à Paris en 1668, devint claveciniste de la Chambre du roi, organiste de sa chapelle, et mourut en 1733. « De tous les organistes français, dit Fétis[1], François Couperin est celui qui paraît avoir réuni les qualités les plus remarquables : disons plus, c'est le seul dont les compositions méritent l'estime des artistes. Il s'est même élevé à une hauteur qui tient du prodige, au milieu du mauvais goût et de l'ignorance qui l'environnaient[2] ». Dans sa méthode de clavecin[3] Couperin donne de nombreux exemples de l'emploi du pouce. Il s'en est pourtant servi d'une manière peu méthodique : ainsi, il le place sur la première note d'une échelle ascendante et ne l'emploie plus dans l'octave ; il en fait usage pour le changement de doigts sur une seule et même note (doigté de substitution) et pour les extensions, mais il ne le fait passer que sous l'index, excepté en deux cas : dans le premier,

1. *Biographie universelle des musiciens*, t. II, p. 376.
2. Cramer, dans son *Magazin fur muzik* (Paris, t. I, 1783), nomme Couperin le *Bach des Français pour le clavier*.
3. *L'art de toucher du clavecin*, Paris, 1717, in-4°.

le second doigt passe sur le pouce, et dans l'autre, le pouce passe sous le troisième doigt, de la manière peu pratique indiquée dans la dernière mesure de l'exemple suivant extrait de sa composition intitulée : *le Moucheron*, qui donnera une idée générale de son doigté. Le signe × désigne le pouce.



Bach, contemporain de Couperin, dont il faisait grand cas et possédait les œuvres, eut bientôt compris ce que l'ancienne méthode de doigté avait de défectueux. D'un chaos de règles impraticables, il tira un système presque parfait, qui, dans ses parties essentielles, a duré jusqu'à nos jours. Il adopta
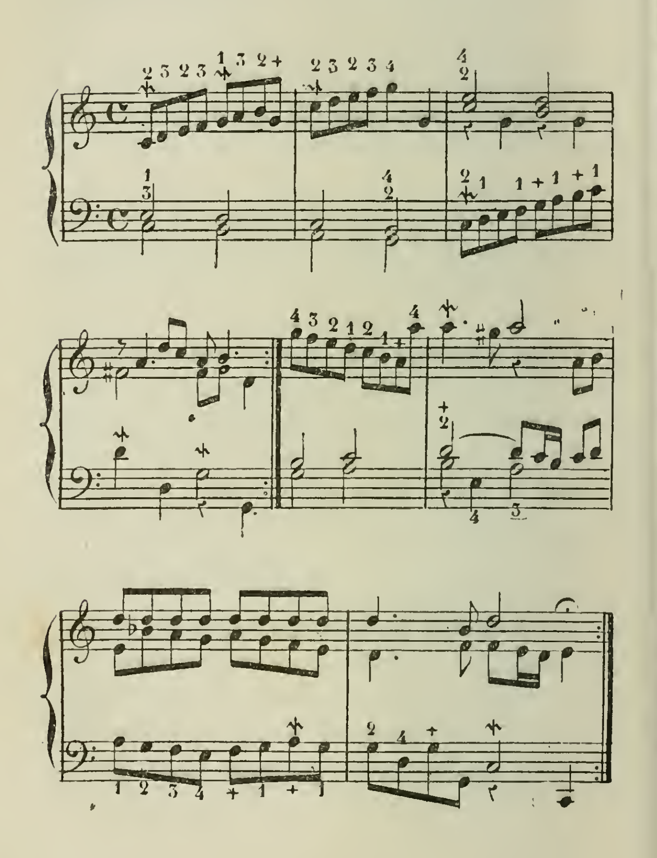
le procédé, alors récent et d'abord très discuté, du tempérament égal pour l'accord des instruments à clavier. Il put alors écrire dans tous les tons; les touches noires devinrent d'un usage habituel, et ce fait, ajouté à la complication extrême de sa musique, le conduisit inévitablement à l'adoption d'un doigté entièrement nouveau. Il exigea du pouce et de l'auriculaire un service égal à celui des autres doigts, ce qui amena nécessairement une transformation radicale du jeu. On dut tenir les poignets dans une position verticale avec le coude et avancer davantage la main sur le clavier; on arrondit les doigts les plus longs qui gagnèrent en souplesse et en flexibilité; l'attaque des touches devint plus douce et plus ronde; par un travail assidu des deux mains les doigts acquirent une égale force, une agilité inconnue jusque-là et une complète indépendance. Bach donna à la gamme un doigté nouveau par l'institution de la règle fondamentale qui veut qu'en montant le pouce de la main droite se pose après les deux demi-tons de l'échelle, et avant eux en descendant.

Ce que nous savons de la théorie du doigté de J.-S. Bach est tiré de l'ouvrage de son fils, Ch.-Ph. Emmanuel[1]; mais il existe deux petites pièces dont le doigté a été indubitablement marqué par Sébastien lui-même, et qui, à certains égards, diffère des

1. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Leipzig, 1787, p. 18.

règles données par son fils. Ces pièces sont dans le *Clavier büchlein* qu'il écrivit pour Wilhelm Friedemann, et l'une d'elles est aussi publiée sous le n° 11 des *douze petits préludes*, mais sans doigté.

Voici l'autre :



Remarquons dans cet exemple que Bach, bien qu'il ait posé en principe que le pouce doit être employé deux fois dans l'octave de la gamme, ne s'y soumet pas, car les échelles sont doigtées d'après l'ancien système qui permettait de passer le deuxième doigt sur le troisième, ou le premier (pour nous le deuxième) sur le pouce. Dans la cinquième mesure le second doigt passe sur le premier, progression qui est désavouée par Ch.-Ph. Emmanuel. Il semble résulter de ces contradictions, que le doigté de J.-S. Bach fut plus varié que la description qui en est venue jusqu'à nous ; il s'est permis d'employer, non seulement toutes les nouvelles combinaisons des doigts, mais encore de faire usage des anciennes dans les passages des doigts les uns sur les autres.

Bach et Couperin n'ont pas été les seuls à donner au pouce un emploi plus étendu. Jean-Gottfried Walther, que nous avons connu comme le collègue de Sébastien à Weimar, a laissé des chorals pour orgue avec un doigté dans lequel le pouce est diversement utilisé. Heinichen exigeait pour l'exécution de ses préceptes d'harmonie, ou basse fondamentale, l'application générale des cinq doigts [1]. Händel non plus n'a pas hésité à mettre le pouce en action constante [2]. Marpurg aussi [3] recommande d'exercer

1. *Der Generalbass in der composition*. Dresde, 1728. p. 522.
2. Chrysander. *Handel*, t. III, p. 218.
3. *Principes du clavecin*. p. 8. Berlin, 1756.

indistinctement tous les cinq doigts de chaque main, sans exclure ni le pouce ni le petit doigt; il ajoute que l'homme qui s'imagine pouvoir tout faire avec trois doigts n'est pas moins ridicule que celui qui, dans la vie pratique, voudrait n'user que d'une seule main. Cependant, encore influencé par les anciennes règles du doigté, Marpurg admet que l'on peut faire passer le troisième doigt par-dessus le quatrième, et parfois le troisième par-dessus le second, ce qui est tout simplement une énormité, une hérésie.

V

Le perfectionnement du doigté, c'est-à-dire l'emploi de tous les doigts, était indispensable pour Bach, qui avait l'habitude de jouer sur des clavicordes et des clavecins qu'il accordait lui-même, selon le tempérament égal à douze demi-tons par octave, et dans tous les vingt-quatre tons. Déjà, sur la fin du XVII[e] siècle, on avait essayé d'établir un tempérament à peu près égal, par une division proportionnelle du *comma ditonique*, c'est-à-dire, par la différence des douze tons résidant en une octave formée par la somme de douze quintes. Pour y parvenir, on employa d'abord des moyens assez singuliers : en premier lieu, les octaves, les sixtes et les tierces mineures durent être parfaitement justes; puis on concéda quelque chose aux sixtes et aux

quartes majeures; enfin on diminua un peu les quintes et les tierces majeures [1]. En ceci encore, Bach devança son temps avec sa méthode, qui est aujourd'hui généralement suivie.

Le *tempérament* est une altération légère que l'on fait subir à de très petits intervalles, de manière à éviter une dissonance choquante. Nous avons maintenant deux espèces de tempérament : celui employé par les instruments à sons fixes des orchestres, qui consiste à confondre le dièse et le bémol en prenant pour leur valeur commune le milieu de l'intervalle qui les sépare, et celui employé pour le piano, l'orgue, etc., qui consiste à diviser la gamme entière ou l'intervalle d'octave en douze intervalles égaux appelés demi-tons moyens. Il existe aussi deux gammes tempérées distinctes : 1° celle dite gamme tempérée de l'orchestre, et 2° celle appelée gamme du tempérament égal, qui est celle dont nous nous occupons ici. Comme on le voit, elle s'écarte encore plus de la gamme naturelle que la gamme tempérée de l'orchestre; car non seulement le dièse et le bémol y sont confondus, rendus par une même touche, mais même tous les tons de la gamme naturelle y sont plus ou moins altérés. Ces deux tempéraments ont été imaginés pour ne pas trop multiplier les trous des instruments à vent, les touches des clavecins ou des pianos, etc. — « Le

1. Mattheson, *Der Volkommener Capellmeister*, p. 55.

tempérament est un vrai défaut, » dit J.-J. Rousseau[1]; « c'est une altération que l'art a causée à « l'harmonie faute d'avoir pu faire mieux ». Il n'en est pas moins vrai que le tempérament, qu'il soit un défaut ou une qualité, est devenu une nécessité, car, sans lui, l'accord serait impossible entre les instruments qui composent l'orchestre et les instruments à clavier; il serait même impossible avec la voix humaine. Les mathématiciens seuls blâment l'adoption du tempérament égal, parce qu'il trouble et dérange leurs calculs; mais son invention a été un véritable bienfait pour l'art musical et une satisfaction pour l'oreille.

Le clavecin, cependant, ne répondait pas aux aspirations de Bach; il lui reprochait d'avoir le son trop sec et d'être trop peu susceptible d'expression. Il lui préférait le clavicorde[2], malgré ses imperfections, et bien qu'il ne fût pas non plus son idéal. Il aurait voulu un instrument qui tînt le milieu entre le clavecin et l'orgue. Le piano actuel aurait comblé, très probablement, son *desideratum*. Le maître vécut assez longtemps pour en voir les commencements et le faire profiter de sa savante critique. Vers 1740, SILBERMANN (*Gottfried*), de Freyberg, en fabriqua un, vraisemblablement sur les données du Florentin Cristofori, c'est-à-dire à deux

1. *Dissertation sur la musique moderne.*
2. Voyez *Appendice*, n° 6.

claviers superposés, avec un mécanisme à marteaux remplaçant les sautereaux du clavecin. Bach, après l'avoir essayé, en loua le plan, mais blâma la difficulté d'exécution de l'instrument et la faiblesse des dessus comparée à la rondeur des basses. Silbermann fut sensible à ces reproches, dont il fit son profit ; il travailla plus d'un an à perfectionner son clavier et finit par obtenir de Bach un éloge complet et sans restriction [1]. Il ne paraît pas que ce dernier ait possédé un de ces instruments, car son élève Agricola, qui nous a conservé les détails qui précèdent, l'aurait certainement dit. Il faut croire que le mécanisme des marteaux alourdissait le clavier, qui ne se prêtait qu'imparfaitement à toutes les sortes de doigté adoptées par Bach. Voulant obvier au moins à la sécheresse et à la brièveté du son du clavecin, il imagina, vers 1740, un claviluth (*Lauten-Clavicymbel*) que façonna, d'après ses plans, le facteur d'orgues Zacharie Hildebrand. Il obtint une plus longue durée des sons au moyen de cordes de boyau adjointes à des cordes métalliques. Quand le son éclatant des dernières était arrêté par un étouffoir en drap, le son de l'instrument se rapprochait de celui du luth, tandis que, autrement, il ressemblait à celui du théorbe.

Un des didacticiens les plus érudits du siècle dernier, Marpurg, a dit que « les talents variés de plus

1. Adlung, *Musica mechanica*, etc., t. II, p. 116.

» de cent musiciens étaient concentrés dans l'im-
» mortel Jean-Sébastien Bach ». Non seulement il avait acquis la connaissance parfaite de la facture instrumentale, mais il fut encore un admirable professeur. De tous les grands musiciens allemands de son siècle il est le seul autour duquel se groupa toute une phalange de disciples qui, pour la plupart, doivent leur renommée à leur maître. Sans compter ses fils, qui ont été des artistes hors de pair, ceux qui ont acquis le plus de célébrité sont : Agricola, Ziegler, Altnikol, Homilius, Kirnberger, Goldberg, Müttel, Kittel, Vogler, Trauschel et surtout Joseph et Louis Krebs. Ce qu'il appréciait le plus chez ceux qui venaient lui demander ses conseils, c'était l'assiduité au travail, et en cela seulement il se donnait comme exemple. « Il a fallu que
» je sois studieux, disait-il, et quiconque le sera, ar-
» rivera tout aussi loin que moi. » Il semblait compter pour rien ses dons naturels extraordinaires.

Il nous reste un document qui est précieux, car il est d'un grand secours pour nous faire connaître sa manière d'enseigner, au moins en ce qui touche au mécanisme pratique. C'est le *Clavier-büchlein* (petit livre de clavecin), dont j'ai déjà dit un mot, et qu'il rédigea, le 22 janvier 1720, pour son fils Friedemann, alors âgé de neuf ans, après qu'il se fût assuré de ses heureuses dispositions musicales. Cet opuscule commence par les premiers éléments et arrive progressivement aux grandes difficultés.

Les formes, d'abord simples, s'élargissent et se terminent par la fugue. Il s'y trouve aussi onze préludes que le maître a reproduits dans son « clavecin » bien tempéré ». Au commencement de 1723 il mit la dernière main à ses « Inventions et sympho» nies (*Inventionen und Sinfonien*) », auxquelles il donna le titre suivant [1] : « Méthode sincère, par » laquelle on démontre aux amateurs de clavecin » (*clavires*), particulièrement à ceux qui désirent » s'instruire, une manière claire non seulement de » jouer à deux parties, mais aussi, par des progrès » ultérieurs, de bien exécuter à trois parties obli» gées, et en même temps d'obtenir, avec de bonnes » inventions (*inventionen*), un avant-goût de la com» position. »

Quand un sujet musical est combiné de façon qu'à l'aide d'imitations et par la transposition des parties l'ensemble de la composition se déroule naturellement, on nomme le tout une *Invention*. Le thème étant donné, le reste consiste en développements qu'on trouve de suite, dès que les procédés sont eux-mêmes connus [2]. A proprement parler, ces *Inventions* ne sont que des *Imitations*.

Ce qui distingue Bach de ses plus éminents confrères allemands, c'est, indépendamment d'une indomptable persévérance, l'admirable abnégation

1. *Appendice* n° 2, troisième année; vol. I des *Œuvres pour le clavier*.
2. Forkel, *ouv. cité*.

avec laquelle il mit son savoir au service de ses semblables. Il s'y croyait obligé et l'a donné à entendre par cette devise, placée par lui en tête de ses recueils de chorals : « Honorer le seul Dieu tout-» puissant et instruire son prochain ». Beaucoup de ses plus beaux morceaux pour le clavecin et pour l'orgue ont été écrits en vue d'aider aux exercices pratiques de ses élèves ; et ces élèves, il ne les cherchait pas chez les nobles et les riches qui auraient pu largement payer ses leçons, mais parmi les fils de modestes cantors ou organistes n'ayant que leur talent pour toute recommandation.

Si Bach fut un organiste et un claveciniste incomparable, il était aussi excellent violoniste. Nous savons que son père avait commencé à lui apprendre la musique en lui mettant un violon dans les mains ; nous avons vu aussi que pendant son premier et court séjour à Weimar il figura comme violoniste dans l'orchestre de la chapelle ducale, et que plus tard, devenu maître des concerts de cette même cour, il occupa le pupitre de violon conducteur, et quoique ni ses contemporains, ni son fils Ch.-Ph.-Emmanuel ne le citent comme violoniste, il n'est pas supposable qu'il n'ait possédé sur cet instrument qu'un talent ordinaire. Il entendait si bien la structure du violon qu'il inventa, à Cœthen, un instrument tenant le milieu entre la viole et le violoncelle, qu'il nomma *Viola pomposa*, monté de cinq cordes ainsi accordées : *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *mi*. On doit

admettre aussi qu'il fut bon violoncelliste, car il a écrit pour le violoncelle des morceaux qui exigeaient une connaissance approfondie de ses ressources, et cette connaissance ne s'obtient pas seulement par la théorie.

VI

En mars 1721 il termina un Recueil de six concertos qui eut un sort tout particulier [1]. Il avait fait à Carlsbad la connaissance du margrave de Brandebourg, Chrétien-Louis, prince éclairé, passionné pour la musique, lequel avait éprouvé à l'entendre un plaisir indicible, et qui lui demanda de lui écrire quelque chose pour sa chapelle. Demeurant tantôt à Halberstadt, dont il était prévôt, tantôt à Berlin et tantôt dans son château de Malchow, partout il se livrait avec ardeur à son goût pour la musique. Au printemps de 1721, il était à Berlin, où Bach lui envoya ces six concertos avec cette dédicace en français : « Six concertos avec plusieurs instruments, dédiés à Son Altes (*sic*) Royale Mgr Chrétien-Louis, Margrave de Brandebourg, etc., etc., par son très humble et très obéissant serviteur Jean-Sébastien Bach, maître de chapelle de S. A. le prince régnant d'Anhalt-Cœthen, 1722. » Le margrave

1. *Appendice* n° 2, dix-neuvième année ; vol. III de la *Musique de chambre*.

étant mort en 1734, le précieux manuscrit courut le danger d'être vendu à vil prix avec d'autres morceaux de musique; un heureux hasard le préserva de tomber entre des mains impies. Il nous a été conservé, et, par lui, nous avons le plus ancien exemple du développement du concerto.

A cette époque le mot *concerto*, quoique exclusivement appliqué à la musique instrumentale, avait une signification moins restreinte que celle qu'on lui donne de nos jours. Bien des spécimens de cette forme ressemblent plutôt à des symphonies qu'à des concertos, dans la moderne acception de ce terme. Bach a intitulé ceux-ci *concerts avec plusieurs instruments;* mais, eu égard aux coutumes de son temps, on devrait les comprendre dans ce qu'on appelait alors *concerti grossi*, où plusieurs instruments — trois d'ordinaire, et jamais un seul — concertaient en *tutti*.

Le premier de ces concertos est en *fa* majeur, avec le quatuor des cordes, renforcé à la basse par un *violone grosso* (contrebasse), et au premier violon par un *violino piccolo* (petit violon au son plus clair et sonnant une quarte plus haut que le violon ordinaire), deux cors, trois hautbois, un basson et un clavecin d'accompagnement (*continuo*). Il n'y est nullement question de solos ni de tutti. Les instruments réunis jouent le premier morceau, puis se séparent pour en dire les différents motifs. L'adagio est un *lamento* des plus pathétiques, suivi d'un me-

nuet et d'une polacca, tous deux avec trios. « Belle » et spirituelle musique, dit M. Spitta, mais qui » n'a, en réalité, rien de commun avec le concerto » proprement dit. »

Le second est également en *fa* majeur, avec trompette, flûte, hautbois, violon et le tutti des cordes. C'est aussi un véritable *concerto grosso*. Le dessin du premier morceau est d'une clarté et d'une simplicité charmantes. L'andante, en *ré* mineur, qui est superbe, est exécuté par un quatuor de flûte, hautbois, violon et violoncelle, avec accompagnement de clavecin. Le dernier morceau, d'un mouvement *allegro assai*, est une fugue discrètement accompagnée par le tutti.

Le troisième concerto est écrit en *sol* majeur, pour trois violons, trois violes, trois violoncelles, un *violone* (contrebasse) et un clavecin. Par ses développements, le premier morceau ressemble à celui du premier concerto, qu'il surpasse en traitement artistique. L'adagio est suivi d'un final en 12/8, mesure peu usitée alors; mais, en cela encore, Bach sortit des sentiers battus et se servit, un des premiers, des mesures composées les plus compliquées. Dans son *Clavecin bien tempéré*, on trouve fréquemment l'emploi des mesures $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{24}{16}$.

Le quatrième, aussi en *sol* majeur, a pour inter-

prètes un violon, deux flûtes et le quatuor des cordes. C'est un *concerto grosso* dans le genre du n° 2. Le premier allegro, en 3/8, a un caractère des plus agréables. L'adagio, en *mi* mineur, joué alternativement par le quatuor et le concertino, est un morceau d'une admirable gravité. Le tout se termine par une fugue grandiose, *presto*, en mesure ordinaire (C); profondeur, élan, richesse de détails, éclat et grâce, tout se trouve réuni dans cette production, une des meilleures de Bach.

Le cinquième est en *ré* majeur, pour flûte, violon, clavecin et le quatuor habituel pour tutti. A vrai dire, ce n'est point un concerto de clavecin avec accompagnement; le clavecin, uni au violon et à la flûte, fait contraste avec le tutti. Pour être bien jouée, la partie de clavecin de ce concerto exige une agilité de doigté comme nul autre que Sébastien n'en possédait de son temps. Le caractère général de l'œuvre, qui appartient comme les précédents aux *concerti grossi*, est plutôt calme et agréable que grand et profond.

Le sixième et dernier, en *si* majeur, est écrit pour deux violes, deux *gambes*, un violoncelle, une contre-basse et un clavecin. Le tutti se compose d'un canon confié aux deux violes; les autres instruments ne font qu'accompagner. Une superbe mélodie en *mi* bémol majeur, en mesure 3/2, forme le thème de l'adagio, qu'interprètent seules les deux violes soutenues par les basses. Elles jouent le thème en

style fugué, seules d'abord, puis les basses le reprennent et l'ensemble produit un admirable effet. Ce morceau est vraiment noble et grand.

Disons en passant que la gambe (ou *viola di gamba*) était une sorte de violoncelle qui se différenciait de cette dernière en ce que certains virtuoses y ajoutaient des cordes attachées derrière le manche, et sur lesquelles, avec le pouce de la main gauche, ils faisaient des accompagnements en pizzicati. Bach a été le dernier grand compositeur qui ait écrit pour cet instrument, qu'a détrôné le violoncelle. Nous avons de lui trois sonates pour clavecin et gambe[1], et un certain nombre d'accompagnements obligés pour airs dans ses cantates et sa Passion selon saint Matthieu. Dans la sublime introduction de sa cantate[2] : *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (Le temps de Dieu est le meilleur de tous les temps), nous voyons trois parties séparées de gambe, combinées avec les violons et les flûtes, qui doivent avoir produit un merveilleux effet.

Les concertos *brandebourgeois* occupent dans la musique orchestrale allemande une place toute particulière, parce que la forme de la musique d'orchestre n'était pas alors celle des *concerti grossi*,

1. Voyez *Appendice* n° 2, neuvième année ; vol. 1 de la *Musique de chambre*.

2. Voyez *Appendice* n° 2, vingt-troisième année : vol. II. des *Cantates religieuses*.

mais celle des *Suites d'orchestre*, qui fut déterminée dans la première moitié du XVIIIe siècle, d'après celle des *Suites* pour le clavecin, laquelle prit racine au commencement du XVIIe. Les Suites, qui procèdent directement de ce qu'on appelait « l'ouverture française, » se composaient des airs de danse en vogue à cette époque. Assurément, si quelqu'un dut réussir en ce genre, ce fut J.-S. Bach, qui n'avait qu'à se souvenir de ses ascendants, car son père, son grand-père et ses oncles avaient tous été musiciens de ville (*Stadtpfeifer*) et s'étaient livrés presque exclusivement à ce genre de musique. Sébastien a laissé quatre *Suites* d'orchestre, ou *Partita* (*Partien*), qui sont excellentes : la première en *ut* majeur, la seconde en *si* mineur, et les deux autres en *ré* majeur. Elles commencent toutes les quatre par une ouverture française, terminée par une fugue. Ce mot de *partita* a été créé, à ce que l'on suppose, au XVIIe siècle par les musiciens de ville, qui l'ont donné aux collections d'airs de danse joués consécutivement et qui servirent à former les suites. La désignation de *partita* n'a plus été employée après Bach.

La Partita en *ut* majeur contient une courante, une gavotte, une *Forlane* (danse originaire du Frioul, en 6/4, analogue à la gigue), un menuet, une bourrée et un passe-pied, toutes danses à la mode aux XVIIe et XVIIIe siècles. Presque tous ces morceaux ont un Trio. Le nom généralement connu de *trio*,

provient de la coutume établie d'abord de le faire jouer par trois instruments; bientôt ce nombre fut dépassé, car il était difficile de s'y restreindre, mais on conserva le nom. Dans la partita en *si* mineur l'ouverture est suivie d'un rondo, d'une sarabande, d'une bourrée, d'une polonaise, d'un menuet et d'un morceau en 2/4, que Bach a intitulé *Burlesca* (badinage, plaisanterie). La forme du *Rondo*, que nous rencontrons ici pour la première fois dans les œuvres de Bach, paraît avoir été importée de France. Dans cette partita, au quatuor des cordes l'auteur n'a ajouté qu'une flûte. Les autres consistent en une ouverture, une bourrée, une gavotte, un menuet et une gigue dans le style italien. Elles sont toutes du même ton et, en sus du quatuor, elles ont trois trompettes, trois hautbois et des timbales. On pourrait encore les exécuter aujourd'hui si les trompettes ressemblaient à celles usitées au temps de Bach, et dont il a fait, ainsi que Händel, un si fréquent emploi ; il est très probable que c'étaient des trompettes à coulisses, tout à fait délaissées maintenant. Bach a fréquemment écrit ses parties de trompettes en *ut* à l'aigu, et leur a donné des traits rapides d'une exécution fort difficile et quelquefois impossible pour nos trompettes actuelles. Ainsi, dans le *Cum sancto spiritu* de la messe en *si* mineur, dont nous parlerons plus loin, il a écrit la partie de trompette à un diapason tellement élevé qu'elle est injouable. Nous verrons, à l'occa-

sion [1], par quel instrument on peut remplacer la trompette et rendre exécutables certaines œuvres de Bach où se trouvent des instruments tombés en désuétude.

VII

Il était impossible, avec ses quatre enfants dont l'aîné avait à peine douze ans, que Bach demeurât longtemps veuf; les soins de sa maison, la direction de son ménage, exigeaient la main exercée d'une femme, et si l'on pense aux principes que les Bach s'étaient transmis de génération en génération, on sera convaincu que le veuvage était envisagé par eux d'un œil peu favorable. Nous avons vu qu'en cas semblable et à un âge beaucoup plus avancé son père avait convolé en secondes noces, sept mois seulement après le décès de sa première femme. Sébastien ne se pressa pas autant et ne se remaria qu'en décembre 1721. Depuis bien des années il était en rapports amicaux avec les membres de la chapelle du duc de Weissenfels; ce fut la plus jeune fille du trompette de la cour, Jean Caspar Wülken, qu'il choisit pour relever sa maison. Anna Magdalena Wülken avait vingt et un ans; elle était bonne musicienne et seconda de tout son pouvoir l'activité artistique de son mari, au bonheur duquel elle se

1. *Appendice* n° 1.

consacra. Le mariage fut célébré le 3 décembre ; ainsi l'avait ordonné le prince Léopold, qui lui-même allait épouser, huit jours après, Fréderique-Henriette, princesse d'Anhalt-Bernbourg, âgée de dix-neuf ans.

Anna-Magdalena (Anne-Madeleine) possédait une belle voix de soprano, dont elle se servait avec talent; elle put ainsi contribuer puissamment à l'exécution des compositions de Sébastien dans son cercle familial et devenir le pivot de la petite chapelle domestique que Bach institua peu à peu chez lui et qui se composait de sa femme, de ses enfants, et quelquefois de ses élèves. On le voit par sa lettre du 28 octobre 1730 à son ami Georges Erdmann, auquel il dit : « Tous mes enfants sont nés musiciens, et je puis affirmer qu'il m'est possible de former avec ma famille un concert vocal et instrumental, surtout que ma femme a une belle voix de soprano, qu'elle chante bien, et que ma fille aînée la seconde de son mieux. »

Madame Bach savait aussi fort bien copier la musique; elle a transcrit une foule de morceaux de son mari et de grands compositeurs étrangers. La conformation de ses notes est un peu moins pleine que celle de Sébastien ; elle diffère aussi dans la disposition de la clef *d'ut*, du bécarre et du dièse, mais ces détails sont secondaires; l'écriture est coulante et n'a rien de l'inexpérience féminine. Si la forme de ses notes s'écarte un peu de celle de son mari, il

n'en est pas moins vrai que toute la conduite (*ductus*) ressemble si parfaitement à l'écriture de Bach[1] que la différence est difficile à constater. Son mari lui donna aussi des leçons de clavecin et d'harmonie : on en a pour preuve un petit cahier, in-4° oblong, relié en cuir fauve, et sous la couverture duquel on voit écrit en caractères gothiques irréguliers : *Clavier-Büchlein, vor Anna-Magdalena Bachin, anno* 1722. Bach y a ajouté de sa main :

Anticalvinismus
Christen-Schule item } Hern Dr Pfeiffer.
Antimelancholicus

Ce livre a donc été commencé très peu de temps après leur mariage. Il se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque royale de Berlin.

Dans les vingt-huit années qu'ils passèrent ensemble Bach et sa seconde femme eurent treize enfants : six fils et sept filles. De ses deux épouses Sébastien eut donc vingt enfants, dont beaucoup moururent en bas âge.

On n'a sans doute pas oublié que, lors de son premier mariage, en 1707, Bach eut l'agréable surprise de recevoir cinquante florins provenant d'un legs de son oncle Tobie Lämmerhirt, d'Erfurt. Par une curieuse coïncidence, peu après ses secondes noces, la veuve de cet oncle mourut, et par ses dernières

1. Spitta, *ouv. cité*, I, p. 755.

volontés, avantagea Sébastien et son frère Jacques. Les autres collatéraux voulurent entamer un procès pour attaquer le testament ; mais Sébastien, qui avait toujours vécu en excellents termes avec sa tante, n'entendit pas que l'on manquât de respect à sa mémoire, et s'empressa d'écrire aux magistrats d'Erfurt la lettre suivante, qui démontre sa délicatesse et son désintéressement.

« Très nobles et savants Messieurs et Patrons (*Patroni*),

» Vos seigneuries savent que mon frère Jean-Jacques Bach et moi sommes cohéritiers à la succession Lämmerhirt. Ayant appris que les autres collatéraux ont l'intention d'attaquer le testament, je viens vous donner avis que ni moi ni mon frère absent ne voulons y participer et que nous nous déclarons d'avance satisfaits de ce qui nous sera alloué. Donc, en mon nom et en celui de mon frère, *sub cautione rati nomine*, je déclare que nous renonçons à toute revendication légale, à tout procès, et que nous y opposons la protestation habituelle. J'ai cru nécessaire de faire connaître cette résolution à vos seigneuries, et je les prie respectueusement d'accepter notre *renonciation respective* et *protestation* (sic), et de nous faire délivrer, à mon frère et à moi, le *quotas* (sic) de l'héritage déjà mis

in deposito, et ce qui pourra encore être déposé à l'avenir, haute faveur dont vous remercie

» De vos nobles seigneuries,

» le très humble serviteur,

» JOH.-SEB. BACH.

» maître de chapelle de la cour princière d'Anhalt-Cœthen. »

» Cœthen, 15 *Martij*, *aō* 1722. »

(Adresse)

« Aux très nobles, très savants et très sages Messieurs les maires, bourgmestres, *syndico* et autres collègues (*collegen*) du conseil, mes très honorés patrons à Erffurth (sic). »

Il paraît que cette déclaration catégorique mit fin au procès, car on ne trouve point d'acte y ayant rapport. Le lecteur connaît déjà ce frère, Jean-Jacques Bach, qui lui a été présenté à propos de la cantate qu'écrivit Sébastien lors de son départ pour l'armée de Charles XII de Suède. Il suivit le roi à la bataille de Pultawa et atteignit avec lui la ville turque de Bender, où il demeura jusqu'en 1713. Ayant obtenu l'autorisation de retourner à Stockholm, il s'y rendit en passant par Constantinople, où il s'arrêta quelque temps afin d'étudier la flûte avec

Buffardin, plus tard musicien de la chambre du roi de Pologne à Dresde et maître du célèbre Quantz. Celui-ci demeurait alors par hasard à l'ambassade française de Constantinople et raconta plus tard le fait à Sébastien. On ne sait si, en se dirigeant vers la Suède, Jean-Jacques s'arrêta en Thuringe pour voir ses parents. Ce qui est certain, c'est que de 1713 à 1721 il fut musicien de cour à Stockholm, où l'on croit qu'il mourut en 1722, à peine âgé de quarante ans.

Depuis cinq ans déjà Bach habitait Cœthen et espérait ne jamais quitter ce coin hospitalier et tranquille où il avait eu le bonheur de trouver un prince amoureux de son art. Un motif grave devait seul l'engager à s'en éloigner. Ce motif se produisit après le mariage de Léopold. La femme de ce prince, très indifférente pour la musique, ne voulut pas permettre à son jeune époux de lui dérober un seul des instants qu'elle prétendait lui appartenir exclusivement. L'ardeur artistique du prince se refroidit considérablement et Bach comprit que sa place n'était plus à Cœthen. Les termes de sa lettre à Erdmann, que l'on trouvera plus loin, sont très clairs et très explicites à ce sujet. Cependant, son départ de Cœthen a du être provoqué par une autre cause que le refroidissement du prince pour la musique, car la duchesse *Amusa* mourut le 4 avril 1723, et Bach ne se rendit à Leipzig qu'en mai. Léopold se remaria le 2 juin 1725 avec Charlotte Wilhelmine,

princesse de Nassau-Siegen, et quoique Sébastien eût quitté son service il le nomma son maître de chapelle honoraire (*Von Haus aus*). En cette qualité il composa, pour le 30 novembre 1726, anniversaire natal de la nouvelle duchesse, une cantale de félicitations sur un poème de Henrici, plus connu sous le pseudonyme de *Picander*, et dont nous aurons occasion de parler plus longuement dans la suite. Cette cantate commence par un chœur à 3/4 en *ré* majeur : *Steigt freudig in die Luft zu den erhabenen Höhen* (Montez joyeusement dans les airs, jusqu'aux sublimes hauteurs, etc.); puis, entre quatre récitatifs, viennent deux jolis airs, dont le second a sans doute été composé avec intention pour la voix de basse du prince. Le tout se termine par un chœur en rythme de gavotte. Plus tard Bach s'est servi de ce texte pour la célébration d'un autre anniversaire, et enfin pour une cantate du premier dimanche de l'Avent.

En 1728 il dut faire un nouvel appel à son art pour solenniser les obsèques de son cher protecteur, qui termina le 19 novembre sa trop courte carrière. Il composa une cantate funèbre qu'il fit exécuter à Cœthen, vraisemblablement au commencement de 1729. Picander lui en fournit le texte, qui comporte quatre sections, dans lesquelles intervient un double chœur. La musique, qui existait encore en 1811 et qui appartenait au docteur Forkel, a disparu sans retour après la mort de ce savant musicologue;

perte d'autant plus regrettable que Bach dut mettre tous ses soins à rendre son œuvre digne du maître qu'il affectionnait.

VIII.

Au nombre des œuvres écrites à Cœthen pour le clavecin, on doit classer deux de ses meilleures créations : les *Suites françaises*, et le *Clavecin bien tempéré*. La traduction française de *Wohltemperirte Clavier* par le *Clavecin bien tempéré* est inexacte, car on sait pertinemment que Bach écrivit ce recueil pour le *clavicorde*, son instrument favori [1].

Les *Suites françaises* [2] sont, en grande partie, contenues dans le premier *Büchlein* d'Anna Magdalena, et le remplissent presque entièrement. Ce n'est pas Bach qui les a ainsi dénommées; elles ont reçu ce nom beaucoup plus tard à cause de leurs formes légères qui ressemblent aux danses alors en usage. Elles contrastent avec les formes plus larges et presque symphoniques de celles que l'on est con-

1. *Klavier*, en allemand, est un mot générique qui sert à désigner les instruments à clavier, et ce qui le prouve, c'est qu'aujourd'hui les Allemands nomment ainsi le piano, qui est cependant d'un mécanisme tout autre que le clavicorde et le clavecin. *Klavier* signifie donc aussi bien clavicorde que clavecin et piano.

2. Voyez *Appendice* n° 2, treizième année; vol. II des *Œuvres pour le clavier*.

venu d'appeler *Suites anglaises*[1]. Les parties constituantes des *Suites françaises* sont : l'Allemande, la Courante, la Sarabande et la Gigue ; entre les deux derniers morceaux on a intercalé des intermèdes. Ces Suites n'ont point de préludes. La quatrième semble en avoir eu un à l'origine, mais on l'a supprimé pour ne pas rompre l'unité de l'œuvre.

On sait avec quelle puissance magistrale Bach a traité la fugue pour orgue; il ne s'est pas montré moins grand dans ses fugues pour le clavecin. Longtemps il eut l'idée de faire un recueil de morceaux de cette nature, et la réalisa en janvier 1722, dans un ouvrage des plus remarquables auquel il a donné ce titre[2] :

Le *Clavecin bien tempéré*, ou préludes et fugues dans tous les tons et demi-tons, concernant aussi bien la tierce majeure ou *ut, ré, mi*, que la tierce mineure ou *ré, mi, fa*, à l'usage de la jeunesse

1. Voyez *Appendice* n° 2, treizième année ; vol. II des *Œuvres pour le clavier*.

2. Das *wohltemperirte Clavier*, oder *Praeludia* und *Fugen*, durch alle *Tone* und *Semitonia*, so wohl *tertiam majorem*, oder *ut, ré, mi*, anlangend, als auch *tertiam minorem*, oder *ré, mi, fa*, betreffend; zum, nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen musikalischen Jugend, als auch derer in diesem *studio* schon *habil* seyenden besondern Zeitvertreib, aufgesetzt und verfertiget von *Johann Sebastian Bach* p. t. *Hochfürstl.* Anhalt-Coethenichen Capell-meistern und *Directore* derer Cammer-*musiquen*. Anno 1722. — (Voyez *Appendice* n° 2, quatorzième année; vol. III des *Œuvres pour le clavier*.)

studieuse, ainsi que de ceux qui sont déjà habiles en musique et qui ont du temps à y consacrer; composé et exécuté par Jean Sébastien Bach, maître de chapelle du duc d'Anhalt-Cœthen, et directeur de la musique de sa chambre, 1722. »

Ici, le but instructif et didactique est nettement et formellement défini : c'est une course par mouvement direct (*in motu recto*) et par mouvement contraire (*in motu contrario*) à travers les vingt-quatre tons majeurs et mineurs, dont plusieurs étaient encore insolites, et auxquels, par son nouveau système de doigté et sa manière d'accorder le clavicorde et le clavecin, Bach ouvrit le premier l'accès dans la pratique musicale. L'examen de cette œuvre démontre qu'il n'a pas coordonné les vingt-quatre tons selon la loi de leur affinité intime, mais selon leur suite chromatique ascendante. « Quoique rempli d'incorrections et de bizarreries, dit Fétis[1], cet ouvrage n'en est pas moins une des plus étonnantes productions musicales du XVIIIe siècle. Les préludes sont tous excellents; quant aux fugues, malgré les défauts qui viennent d'être signalés, on y trouve une abondance d'idées peu commune, des modulations inattendues et de grand effet, et, ce que

1. *Biographie universelle des musiciens*, 1862, t. I, p. 137. Il est certain que, malgré son immense talent et sa belle intelligence, Cherubini n'a pas compris la grandeur du génie de Bach, qu'il traitait de *barbaro Tedesco*. Tant pis pour Cherubini !!..

Bach seul a su faire, les fugues à trois et à quatre parties conservent le même nombre jusqu'à la fin, quels que soient les obstacles du doigté..... Au surplus, ajoute encore Fétis, ce défaut de correction dont Cherubini était choqué et qu'il ne pouvait s'expliquer de la part d'un si grand musicien, tient à ce que Bach exécutait en général ses préludes et ses fugues dans un mouvement rapide, et qu'il savait que les rencontres de dissonances non préparées ou non résolues régulièrement sont peu remarquables dans la vitesse. Il savait aussi que, dans la musique de cette espèce, toutes les incorrections sont absorbées par le sentiment tonal, quand celui-ci est bon. »

Nous ne nous faisons, quant à nous, aucun scrupule de reconnaître que, dans la manière de traiter les voix et dans les effets de résonance produits par les dispositions vocales adoptées par Bach, nous ne soyons frappés quelquefois par des duretés inadmissibles qui arrêtent et étonnent un moment. Mais la résolution des dissonances ne se fait jamais attendre, et avant que notre sentiment du beau ait pu se sentir blessé, il est déjà satisfait par le charme d'une modulation inattendue qui se développe de ces duretés mêmes. Nous nous sentons plongés au plus profond de l'idée que doit exprimer le morceau, et c'est à peine si l'unité nous semble avoir été interrompue un instant par des éléments disparates ou étrangers.

Le *Clavecin bien tempéré*, qui, dans son en-

semble, comporte quarante-huit préludes et fugues dans tous les tons et dans tous les modes majeurs et mineurs, est un des plus étonnants chefs-d'œuvre instrumentaux que l'on connaisse. Ce qui, dans ce recueil, n'atteint pas le sommet de l'art, a cependant assez d'importance pour y occuper une place distinguée. S'il n'en était pas ainsi, tenons pour certain que le maître, qui se jugeait avec tant de sévérité, en aurait rejeté ce qu'il n'aurait pas trouvé digne d'y figurer. Ce que l'esthéticien remarquera avec une admiration et une surprise toujours nouvelles, c'est la variété infinie des vingt-quatre fugues Chacune diffère absolument de l'autre, même les moins soignées, et c'est sans doute pour cela que Bach a laissé ces morceaux dans toute leur juvénilité. On en peut dire autant des préludes, bien qu'ils soient tenus dans la forme unique que l'on avait adoptée pour ce genre de production.

Pour nous résumer, disons que cet ouvrage sans égal vivra, sinon éternellement, du moins aussi longtemps que dureront les fondements de l'art sur lequel Bach l'a édifié.

CINQUIEME PÉRIODE

LE CANTOR

(LEIPZIG, 1723-1729)

I

Le cantorat de l'école Saint-Thomas (*Thomasschule*) à Leipzig, position en apparence secondaire, avait une importance réelle, que connaissaient bien les artistes au fait des habitudes de cette ville. Le titulaire de cette charge, Jean Kuhnau, étant décédé le 5 juin 1722, neuf concurrents s'étaient déjà présentés pour lui succéder. Ils savaient tous ce que l'on exigeait du cantor de Saint-Thomas et avaient été attirés à briguer cet emploi par la considération générale dont il jouissait. De ces neufs candidats nous ne retiendrons que les trois plus distingués : Fasch, Rolle et Telemann.

FASCH, *Jean-Frédéric*, maître de chapelle du prince d'Anhalt-Zerbst, né à Büttelstadt, près Weimar, le 15 avril 1688, avait fréquenté l'école de

Saint-Thomas de 1701 à 1707, et profité, durant ces six années, de l'enseignement de Kuhnau. Tout en étudiant la jurisprudence à l'université de Leipzig, il avait, avec l'aide de ses condisciples, formé une société musicale, et en 1710, il en était arrivé à pouvoir se charger de faire exécuter une partie de la musique de l'église de l'Université (Saint-Paul). Après une existence agitée, il avait obtenu la place de maître de chapelle à Zerbst; il l'occupait depuis peu, lorsqu'un conseiller aulique de Leipzig, qui lui voulait du bien, lui écrivit pour l'engager à concourir au cantorat vacant. Mais Fasch, las de toutes les allées et venues qui avaient accaparé ses meilleures années, ne se souciait pas de quitter une situation où il se trouvait à son aise; il ne donna pas suite aux négociations entamées et demeura maître de chapelle à Zerbst, où il mourut en 1758.

Nous connaissons déjà Rolle, *Christian-Frédéric*, que nous avons vu, en 1716, chargé d'examiner, avec Bach et Kuhnau, l'orgue de l'église Notre-Dame de Halle. Il était alors à Quedlimbourg; mais depuis un an il occupait le poste de directeur de musique (*Musik director*) à Magdebourg.

Telemann, *Georges-Philippe*, né à Magdebourg le 14 mars 1681, fut un compositeur de grand renom, qui ne dut qu'à lui-même et à son étude des ouvrages des meilleurs maîtres l'habileté dont il fit preuve dans tout le cours de sa vie. Comme J.-S. Bach, c'était un autodidacte. En 1701, il vint à Leipzig pour

suivre les cours de l'université et y apprit les langues française, italienne et anglaise, qu'il parlait encore avec facilité quarante ans après. Il était arrivé avec l'intention d'étudier la science du droit et de renoncer à la musique; mais il ne put longtemps cacher son talent et l'on finit par obtenir de lui que, tous les quinze jours, il livrerait une composition que l'on exécuterait dans l'église Saint-Thomas dont Kuhnau avait, depuis peu, été élu cantor. A l'imitation de Fasch, il fonda parmi les étudiants, ses camarades, un *collegium musicum* qui acquit bientôt de la célébrité et qui devint, dans la première moitié du XVIIIe siècle, une puissance musicale à Leipzig. Telemann, qui se sentait un goût prononcé pour l'opéra, en composa un certain nombre, dont il écrivit en partie les librettos et qu'il joua même quelquefois, comme protagoniste, sur le théâtre de la ville. Le 8 août 1704 un concours s'ouvrit pour la place d'organiste de la nouvelle église; il se présenta et le conseil se montra disposé à le choisir, à condition toutefois « qu'il s'abstiendrait désormais d'écrire pour le théâtre[1] ». Cette restriction lui ayant déplu, il quitta Leipzig et partit pour Sorau, où le comte de Promnitz le prit pour son maître de chapelle. Dans cette petite ville il étudia sérieusement le style de Lully, qui le charmait. Un voyage qu'il fit à Paris en 1707, et un sé-

1. Spitta, *ouvrage cité*, II, p. 5.

jour de huit mois dans cette capitale, contribuèrent à lui révéler tous les procédés de l'école française, qu'il perfectionna et modifia par une harmonie plus nourrie et par des modulations piquantes et neuves. Revenu en Allemagne dans le courant de 1708, il obtint aussitôt la place de maître de chapelle à Eisenach, et en 1711 on l'appela en la même qualité à Francfort-sur-le-Mein. Enfin, nommé en 1721 directeur de la musique à Hambourg, il en remplit pendant quarante-six ans les fonctions, jusqu'à ce qu'il mourut, âgé de quatre-vingt-six ans, le 25 juin 1767. Pendant sa longue carrière, son activité artistique ne se ralentit pas un instant. Il mit au jour une quantité d'ouvrages tellement prodigieuse, qu'il n'en pouvait même indiquer tous les titres. Peu de compositeurs peuvent lui être comparés comme fécondité. Il a gravé de sa main à l'eau-forte et au burin, sur des planches de cuivre ou d'étain, une partie de ses œuvres.

Ce fut un an après son installation à Hambourg que se produisit la vacance du cantorat de Saint-Thomas à Leipzig. Ayant conservé de cette ville un agréable souvenir, il se présenta au concours. Le conseil, désireux de s'attacher un artiste aussi éminent, lui donna sur-le-champ la préférence ; mais les obligations imposées au cantor de Saint-Thomas impliquant aussi l'instruction scientifique aux élèves, Telemann refusa d'y accéder ; de là des difficultés. Le conseil, après une nouvelle réunion, décida que l'enseignement scientifique serait donné par un autre

professeur. Entre temps, Telemann était reparti pour Hambourg, d'où il écrivit que, après avoir bien réfléchi, il renonçait définitivement au cantorat.

Dépité de ce contretemps, auquel il ne s'attendait pas, le conseil dut porter ses vues d'un autre côté. Les candidats qui se présentèrent alors furent KAUFMANN, *Georges-Frédéric*, de Mersebourg ; GRAUPNER, *Christophe*, maître de chapelle à Darmstadt, et SCHOTT, *Georges-Balthasar*, organiste de la nouvelle église à Leipzig. Le choix tomba sur Graupner, devant lequel Kaufmann s'était retiré.

Graupner pouvait presque se regarder comme un enfant de Leipzig, car il avait acquis son savoir scientifique et musical dans la *Thomasschule*, où il était demeuré neuf ans. Elève de Kuhnau pour le claveein et la composition, il comptait parmi les meilleurs musiciens de son temps[1]. Il vint à Leipzig et se soumit à l'examen ; tout allait se terminer, lorsque le landgrave de Hesse-Darmstadt refusa son autorisation. Les négociations ayant été tenues secrètes, Graupner put se retirer aussi honorablement que l'avait fait Telemann.

C'est alors que Bach se présenta, mais, en tout cas, pas avant le mois de novembre 1722. Pourtant il n'est guère admissible que la vacance du cantorat de Saint-Thomas lui ait été inconnue jusque-là. Sa venue tardive à Leipzig a eu d'autres causes que

1. Mattheson, *Ehrenpforte*, p. 410.

nous pouvons supposer. En effet, il se trouvait dans une position embarrassante. La froideur du prince Léopold pour la musique, les préoccupations d'une éducation meilleure et plus complète pour ses fils, la conviction qu'à la cour de Cœthen son talent ne pourrait prendre son essor, tout cela dut lui donner à réfléchir ; d'un autre côté, il appréciait pleinement la situation exempte d'ennuis qu'il y occupait et la considération que ne cessait de lui témoigner le prince dont la bienveillance à son égard n'avait pas changé. Il est vrai qu'à Leipzig l'attendait une sphère d'activité bien autrement grande : il entrerait toutes voiles dehors dans la vie publique ; mais, « de maître de chapelle devenir cantor », cette idée froissait la susceptibilité légitime du célèbre artiste. Même après avoir étendu la main vers la succession de Kuhnau il demeura indécis plus de trois mois, se demandant ce qu'il pouvait faire de mieux. Cependant plusieurs personnes qu'il consulta et dans le jugement desquelles il avait toute confiance l'engagèrent si vivement à accepter le cantorat de la *Thomasschule* qu'il se détermina à faire le pas décisif. Au commencement de février 1723 il se rendit à Leipzig, et le dimanche d'*Esto mihi*, 7 du même mois, dans l'église de Saint-Thomas, il fit exécuter sous sa direction, comme morceau d'épreuve, sa cantate [1] :

1. Voyez *Appendice*, nº 2, cinquième année, nº 22 ; vol III des *Cantates religieuses*.

Jesus nahm zu sich diez wölfe (Jésus prit les douze avec lui). Il fut agréé sur-le-champ, et avec d'autant plus d'empressement qu'il avait accepté les autres devoirs imposés au cantor en sus de l'instruction musicale et de la direction artistique des églises. Ces devoirs, auxquels il devait consacrer cinq heures par semaine, consistaient à enseigner dans les classes *tertia* et *quarta* l'écriture, la grammaire, les *Colloquia Corderii* et le catéchisme luthérien[1]. On lui laissa la liberté de se donner un suppléant, mais à ses frais; et lorsqu'il se résolut à en passer par là il eut à débourser une somme annuelle de cinquante thalers.

Le 5 mai Bach comparut devant le conseil qui déclara lui donner la préférence sur les autres compétiteurs et lui conféra l'emploi de cantor de la *Thomasschule*, aux mêmes conditions que celles imposées à son prédécesseur Kuhnau. Le 13 du même mois le consistoire ratifia cette décision; Bach prêta serment et, le 31, eut lieu son installation officielle.

II

En réalité, le cantor de Saint-Thomas était un important personnage. Hiérarchiquement, il occupait le troisième rang, et pendant que les autres

1. Spitta, *ouvr. cité*, II, 8.

professeurs étaient tenus de donner quatre heures par jour à l'école, il n'avait, comme le recteur, à en donner que trois, et, de plus, n'enseignait la musique qu'aux classes supérieures. Avec le recteur et le vice-recteur (*conrector*) il formait le comité chargé d'inspecter et d'examiner les élèves (*alumnen*). Comme directeur du chœur, le cantor avait encore d'autres tâches à remplir à l'extérieur. Les deux plus grandes églises de Leipzig étaient celles de Saint-Thomas et de Saint-Nicolas. En 1699, celle des cordeliers (*Barfüsser*) ayant été reconstruite, fut livrée au culte sous le nom de « la nouvelle église », et depuis l'installation de Telemann, en 1704, elle eut sa musique particulière. En 1711 l'église Saint-Pierre fut également rouverte, et dès ce moment les élèves de Saint-Thomas (*Thomasien*) durent pourvoir tous les dimanches aux besoins musicaux de ces quatre églises et même à ceux de l'église de l'hôpital Saint-Jean, lors des grandes fêtes. On les divisa, par conséquent, en quatre chœurs. A l'église Saint-Pierre, où l'on ne chantait que des *chorals*, on n'envoyait que les commençants et les élèves les moins forts. Le choral protestant, inventé par Luther, chant populaire par excellence, fut à son début une combinaison de mélodies grégoriennes avec des harmonies dont les tendances se rapprochaient des formes modernes. Ce n'est que lentement qu'il prit le caractère populaire qu'on lui connaît. Il est probable que ce chœur de commençants

desservait aussi l'église Saint-Jean, dont le service, aux jours de fête, ne se confondait pas avec celui de Saint-Pierre. Les autres choristes étaient à peu près également partagés. Toutefois, dans la nouvelle église l'office dut être relativement facile, car les élèves n'y chantaient que des motets et des chorals sous la direction du préfet du chœur; mais les jours de fête ils devaient exécuter de la musique religieuse concertante pendant l'office. Depuis le départ de Telemann le directeur de ce chœur était l'organiste; ici, les fonctions du cantor de Saint-Thomas se bornaient à désigner les chants sacrés et les motets à exécuter; il n'avait rien à faire dans l'église Saint-Pierre; il ne lui restait donc que la direction des églises Saint-Thomas et Saint-Nicolas.

Au service divin se rattachait aussi, comme devoir ecclésiastique, la musique des mariages et des enterrements. Si les funérailles étaient d'un caractère solennel on chantait un motet devant la maison mortuaire. Pendant le convoi jusqu'à l'église les écoliers faisaient entendre des chorals et de la musique concertante. Le cantor était obligé d'y assister et de désigner les morceaux. Il devait aussi diriger les motets, mais il déléguait souvent ses fonctions aux préfets du chœur. Il ne pouvait se dispenser d'assister aux messes de mariage. Quant aux préfets des différents chœurs, ils étaient les représentants du cantor, auquel ils épargnaient souvent la peine de diriger et même de faire étudier les élèves.

Cet usage régnait déjà au XVIIe siècle, car la leçon de musique ayant lieu à midi, au moment du dîner, devait incommoder le cantor, qui la donnait rarement, et cette coutume durait encore lorsque Bach entra en fonctions. Il va sans dire qu'il continua les errements pratiqués avant lui, et ce relâchement dans l'exercice de ses devoirs fut plus tard le sujet des plaintes de son recteur, qui lui reprocha de ne donner au chant qu'une heure d'instruction au lieu de deux, ce qui faisait que les enfants ne travaillaient pas assez la musique.

En 1718, les quatre *Cantories* étaient ainsi organisées : la première comptait trois basses, deux ténors, deux altistes et trois dessus (*Discantisten*) ; la seconde se composait de deux chanteurs pour chaque sorte de voix ; la troisième, de deux chanteurs pour les voix de basse, de ténor et d'alto, et de trois pour le soprano (*Discant*) ; la quatrième, de deux basses, trois ténors, deux altos et trois dessus. La fonction de cantor consistait donc à réunir les cantories, à désigner ce qui devait être chanté selon les circonstances, à surveiller les études pour qu'elles répondissent au but que l'on voulait atteindre, et à examiner les élèves ; le reste était l'affaire des préfets. Il faut ajouter qu'en sa qualité de directeur de la musique des deux églises principales de la ville, le cantor avait encore la haute main sur les organistes et les musiciens de ville qui devaient coopérer à la musique ecclésiastique. On ne peut

donc pas dire que ses devoirs étaient lourds ; il est vrai qu'on avait le droit d'exiger qu'il consacrât cinq heures par semaine aux leçons de latin ; mais Bach sut bientôt s'en affranchir, et quant aux sept heures d'études dévolues au chant, la plupart du temps il les laissa aux préfets.

Le cantor était logé gratuitement. Son traitement annuel, sans compter le casuel des mariages et enterrements, montait à environ sept cents thalers, ce qui fait que, malgré sa nombreuse famille, Bach fut à même de vivre en honnête bourgeois, d'autan plus facilement, qu'il sut toujours faire régner l'ordre dans ses finances. En résumé, son emploi était avantageux. Pourtant, il y avait une ombre au tableau, et même une ombre assez épaisse.

Dès les premières années du XVIIIe siècle, l'école de Saint-Thomas tomba dans une décadence évidente dont la faute revenait surtout à son organisation surannée. Lorsque J.-S. Bach commença d'exercer ses fonctions cantorales, Jean-Henri Ernesti, recteur de l'école, était un vieillard qui, depuis plus de 40 ans, occupait cet emploi. Né en 1652 dans un petit village de la Saxe, après avoir étudié à Leipzig la théologie et la philosophie, il devint, en 1684, recteur de la *Thomasschule,* et en même temps *professor paeseos* à l'Université. Quoique muni d'une vaste érudition, Ernesti n'avait rien de ce qui constitue le bon administrateur ; il ne savait pas mieux s'y prendre avec les élèves qu'avec

les maîtres. Ceux-ci, désunis et jaloux les uns des autres, ne remplissaient pas leurs devoirs ; de leur côté, les élèves, indociles et rebelles à toute discipline, vivaient dans la malpropreté. De là des maladies dont, assurément, Ernesti n'était pas responsable, mais qu'il aurait pu conjurer par des mesures prudentes et fermes. L'école fut de moins en moins fréquentée, et de 120 élèves qu'elle comptait lorsque Ernesti prit le rectorat, en 1684, le nombre en était réduit à 53, en 1717. Sur la fin de cette année, une réforme parut nécessaire, et le vieux recteur, dont les yeux avaient bien été obligés de s'ouvrir, dut l'avouer lui-même. « En cette occasion, dit-il dans un rapport je ne puis nier que dans les *classibus inferioribus*, il règne depuis longtemps un état de désordre, et j'ajoute avec tristesse que dans les *superioribus*, et notamment dans le *choro musico*, tout va de mal en pis. » Plusieurs années se passèrent encore sans qu'on fît rien pour remédier à cette déplorable situation, parce qu'on ne voulut pas chagriner le vieillard, ni troubler ses dernières années. Jusqu'à sa mort, arrivée le 16 octobre 1729, l'état des choses empira encore.

Naturellement, les mêmes désordres régnaient chez les choristes, qui ne faisaient rien qui vaille. Lorsque Kuhnau descendit dans la tombe, la musique n'existait pour ainsi dire plus dans la *Thomasschule*, et l'interrègne d'un an, qui dura jusqu'à l'arrivée du nouveau cantor, ne contribua

pas à la relever de son état de dépérissement.

Certainement Bach n'ignorait rien de tout cela ; lié d'amitié avec Kuhnau, il était venu plusieurs fois à Leipzig et avait pu juger *de visu* du fâcheux état de l'école. Cette situation put aussi le faire hésiter à accepter la succession de Kuhnau. Sous bien des rapports son hésitation était fondée. Leipzig, qui l'avait attiré par sa vieille renommée musicale, pouvait-elle encore lui offrir les moyens de faire convenablement exécuter ses œuvres ? Cela paraissait douteux, car on n'y trouvait plus d'artistes de valeur, et le seul à même de briller à côté de Kuhnau, Daniel Vetter, organiste de Saint-Nicolas, était mort depuis deux ans. Certes, Leipzig, centre commercial important, avec son immense commerce et ses foires célèbres où accouraient les négociants du monde entier, fréquemment visitée par les virtuoses de tous pays, offrait des attraits divers, mais n'était pas une métropole artistique comme Dresde, Vienne, Munich, ou même Hambourg. La musique, assurément, y était en honneur ; on en faisait beaucoup ; mais on pouvait en dire autant des plus petites localités de l'Allemagne. On ne voit pas qu'à cette époque la bourgeoisie leipzickoise se soit beaucoup préoccupée de la situation musicale de la ville et ait consenti à faire des sacrifices pour la relever; ce n'est que quand Bach approcha de la vieillesse, et qu'il était trop tard pour qu'il pût prendre la direction du mouvement artistique, qu'un autre senti-

ment régna chez les citadins, et amena une rénovation dont nous voyons aujourd'hui les excellents résultats.

Le goût de la musique ne régnait alors que chez les étudiants. S'il avait été moins timide, et surtout moins conservateur, Kuhnau aurait pu facilement s'attacher la jeunesse universitaire et en devenir le chef incontesté, même à côté de la florissante société Telemann ; mais il ne sut pas tirer parti de son influence et procéda avec mollesse. Il avait bien vu, et non sans dépit peut-être, comment son élève Fasch avait réussi à fonder, avec les étudiants, un *Collegium musicum* qui s'empara des exécutions musicales dans l'église de l'Université; mais il ne fit rien pour défendre ses prérogatives de directeur de la musique et imposer sa volonté. Le seul effort qu'il tenta et qui lui réussit, fut d'empêcher momentanément ce *Collegium musicum* de s'établir dans l'église de l'Université, aussi solidement que celui de Telemann dans la nouvelle église.

En 1716, Gœrner (*Jean-Gottlieb*), personnage remuant et plus fort en intrigue qu'en musique, fut appelé à l'orgue de l'église de l'Université. Nous ne saurions dire s'il prit la direction de la société fondée par Fasch, ou si même cette société vécut jusque-là ; ce qui est sûr, c'est que quand Sébastien fut élu cantor de Saint-Thomas, Gœrner était à la tête d'un *collegium musicum* en pleine activité. Gœrner, né en 1697, était devenu organiste de l'église Saint-Nicolas,

à la mort de Vetter. Lorsque, dans l'automne de 1729, mourut le vieux Græbner, il lui succéda, en 1730, comme organiste de l'église Saint-Thomas. A tout prendre, il était, jusqu'à un certain point, le subordonné de Bach ; mais, dans sa nullité prétentieuse, il ne lui vint pas un instant à l'esprit qu'il était de son devoir de baisser pavillon devant ce grand homme ; au contraire, il se posa effrontément comme son rival. Ainsi, dans l'hiver de 1727-1728, alors que la guerre répandait le deuil dans le pays, il ne cessa pas ses réunions musicales et osa déclarer hautement que les étudiants qui feraient partie de sa société pourraient aspirer aux places de cantors et d'organistes; bien plus, lorsqu'un élève de Saint-Thomas quittait l'enseignement de Bach, il poussait l'impudence jusqu'à proposer au jeune homme de lui donner des leçons de perfectionnement. Cette insolente vanité a lieu d'étonner chez un homme qui n'était qu'un assez médiocre musicien, si nous en croyons un de ses adversaires, SCHEIBE (*Jean-Adolphe*), qui, en 1737, écrivait dans son Journal[1] : « Gœrner pratique la musique depuis un bon nombre d'années, et l'on serait en droit de croire que l'expérience lui a fait prendre la bonne voie ; mais rien n'est plus désordonné que ses compositions. Il transgresse toutes les règles et ne sait pas écrire une ligne avec pureté. Il est tellement bouffi d'or-

1. *Critischer musicus*, Leipzig, 1745, p. 60.

gueil et d'insolence qu'il menace d'en crever. Il ne serait pas arrivé à la position qu'il occupe, si quelqu'un, que je ne veux pas nommer, n'avait tout fait pour lui; et pourtant, dans une occasion où il aurait dû se montrer reconnaissant, comme l'aurait fait tout noble cœur, il s'est révélé ingrat et a rendu le mal pour le bien. » Evidemment ces paroles furent inspirées par un sentiment d'animosité personnelle, mais au fond il y avait beaucoup de vérité dans ce jugement. Quoique Scheibe ne donne pas le nom du bienfaiteur de Gœrner, il est supposable qu'il veut parler de Bach. Toujours est-il que Gœrner avait su prendre un pied si solide dans l'Université, que Sébastien, malgré la haute influence attachée à son nom et à sa personne, ne parvint pas à l'en expulser.

Nous pouvons maintenant jeter un coup d'œil général sur la situation de Bach à Leipzig. Assurément il avait rétogradé en consentant, lui, maître de chapelle, à devenir cantor; mais il trouvait une compensation suffisante dans la considération exceptionnelle dont jouissait parmi les artistes le titulaire du cantorat de Saint-Thomas. Seth Calvisius, Hermann Schein, Tobie Michael, Sébastien Kümpfler, Jean Schelle et Jean Kuhnau, qui avaient successivement occupé cet emploi depuis 125 ans, étaient tous d'éminents musiciens et des hommes instruits. Continuer leur lignée ne pouvait qu'être un honneur, et Bach pensait ainsi. Le cantorat offrait de plus des

avantages réels. La place était bien rétribuée et le service peu lourd; les charges de la fonction devaient laisser au cantor de nombreux instants de liberté pour vaquer à ses affaires; enfin, sans s'imposer de sacrifices, Bach pouvait procurer à ses fils une éducation soignée et une instruction supérieure; choses qui lui tenaient fort à cœur. C'est pourquoi, le 22 décembre 1723, six mois à peine après son installation à Leipzig, il fit immatriculer à l'Université son fis aîné, Wilhem Friedemann, bien qu'il n'eût que treize ans et qu'il ne soit entré dans la dite Université que le 5 avril 1729. En sus de ces avantages, il comptait sur sa grande renommée et sur son énergie personnelle pour améliorer la situation musicale de l'école Saint-Thomas, et prendre peu à peu en mains la direction du mouvement artistique de la ville. Ajoutons encore qu'il demeura toujours maître de chapelle honoraire de la cour de Cœthen, et que peu après son arrivée à Leipzig, le duc de Weissenfels lui conféra la même distinction.

III

Quoique la direction des exécutions musicales dans l'église de l'Université ne fût pas inhérente aux fonctions du cantor de Saint-Thomas, il était néanmoins de tradition qu'elle lui fût confiée, et le conseil décida qu'il en serait chargé. Après la mort

de Kuhnau, Gœrner avait tenu provisoirement la place de directeur de musique à l'Université. Bach ne tarda pas à voir que son premier souci devait être de l'en déloger, mais que la réussite ne serait pas facile, car Gœrner, aussi tenace pour le moins que Bach dans ses projets, avait su se créer dans le conseil des amis auxquels il avait insinué et fait croire que les fonctions multiples du cantor ne lui permettaient pas de diriger le service dans toutes les églises. Malgré tout, Bach résolut de mettre un terme à cet abus qui le blessait dans son amour-propre et dans ses intérêts, attendu que les honoraires alloués à Gœrner pour la direction étaient pris sur ceux du cantor, qu'ils diminuaient d'autant. Ce ne fut qu'après s'être attaché les étudiants qu'il put penser à réaliser son projet ; il lui fallut pour cela attendre deux ans. Quand il crut le moment venu d'en finir, il adressa une supplique à Dresde, au roi de Pologne, grand électeur de Saxe, certain d'avance de l'intérêt que lui portait le souverain et du bon accueil qu'il ferait à son placet, dont voici la teneur[1] :

« Sire,

» Plaise à Votre Majesté me permettre de lui représenter humblement que le *directorium* de la musique de l'ancien et du nouveau service dans

1. Spitta, *ouvrage cité*, II, p. 39.

l'église de l'Université de Leipzig, ainsi que les émoluments et le casuel (*accidentia*) ont été réunis au cantorat de Saint-Thomas, pendant l'existence de mon prédécesseur. Après son décès, et pendant la vacance, on a confié cette place à Gœrner, organiste de Saint-Nicolas. Lorsque j'ai pris possession de mon emploi, on m'a, il est vrai, rendu le *directorium*, mais on m'a retenu une partie du traitement pour l'appliquer audit organiste, et malgré mes justes réclamations, je n'ai pu obtenir de l'honorable Université qu'elle me rendît l'intégralité des douze florins qui constituent mon salaire, dont elle m'a retranché la moitié.

» L'honorable Université m'ayant chargé de l'ancien et du nouveau service avec le *salarium* y attaché, je ne voudrais pas entrer en discussion avec l'organiste de Saint-Nicolas, mais il me serait très pénible que l'on ne me rendît pas l'intégralité de mon traitement, surtout que depuis deux ans, et avant l'installation du nouveau service, je n'ai cessé de remplir mes obligations avec l'ancien.

» J'ose donc supplier Votre Majesté de vouloir bien ordonner que l'honorable Université de Leipzig, qui m'a chargé du *directorium* de l'ancien et du nouveau service, devra me verser la totalité de mes appointements et du casuel.

» De Votre Majesté, le très fidèle sujet,

» JEAN-SÉBASTIEN BACH.

» Leipzig, 14 septembre 1725. »

Son attente ne fut pas trompée. Le 17 septembre, le ministre d'État enjoignit par une ordonnance royale à l'Université de Leipzig de faire droit à la réclamation du requérant. On mit tant de promptitude à cette affaire qu'il semble que l'on ne prit pas le temps de lire attentivement la pétition de Bach, car dans le rapport fait sur cette pétition s'étaient glissées plusieurs inexactitudes qui dénaturaient la demande. L'Université ne manqua pas de s'en apercevoir et voulut se justifier; Bach, de son côté, reconnut que l'on n'avait pas examiné sa cause sous son véritable jour. Voulant prévenir une décision défavorable, il adressa au roi la requête suivante :

« Sire,

» Lorsque Votre Majesté a bien voulu signifier ses ordres à l'Université de Leipzig au sujet de mes réclamations, ladite Université a envoyé à Votre Majesté un rapport auquel je crois nécessaire de répondre. Je viens donc supplier Votre Majesté de vouloir bien me faire remettre une copie de ce rapport et de consentir à retarder sa *résolution* (*sic*) jusqu'après que je me serai expliqué. J'accélérerai autant que possible ma réponse et serai toute ma vie,

» De Votre Majesté, le très respectueux et très fidèle sujet,

» Jean-Sébastien Bach.

» Leipzig, 3 novembre 1725. »

Sa demande fut bien accueillie. Il reçut copie du rapport universitaire auquel il fit une réponse dans laquelle il le réfuta de fond en comble. Voici la traduction aussi exacte que possible de ce document qui prouve la force de son intelligence et de sa dialectique. Malgré sa longueur, on ne le lira pas sans intérêt [1].

« Sire,

» Plaise à Votre Majesté d'agréer l'expression de ma reconnaissance pour m'avoir permis de répondre au rapport de l'Université de Leipzig touchant mon placet sur les *directoria musices* de l'ancien et du nouveau service dans l'église de l'Université, et les *salaria* qui m'ont été retenus. Bien que je croie l'Université assez équitable pour faire droit à ma juste demande, je me considère néanmoins comme tenu de répondre aux objections qu'elle a pris la peine de formuler.

» Ainsi, elle prétend :

» 1°. — Que je soutiens sans raison que le *directorium* de la musique de l'ancien et du nouveau service est nécessairement attaché à l'emploi de *cantoris Sancti Thomæ ;* qu'au sujet des *directoria* l'Université se trouve *in libertate naturali* et qu'elle n'a pas à discuter avec moi sur le *directorium* de l'ancien service et de son *honorarium ;*

» 2° — Que mes prétentions d'avoir jusqu'ici

1. Spitta, *ouvr. cité*, II, p. 42.

rempli mon devoir gratis l'étonnent d'autant plus qu'il ressort des *rationibus rectoralibus* qu'à tous les *Quartal orationibus* et aux grandes fêtes, de même qu'à la *Festo reformationis Lutheri*, j'ai reçu un *honorarium* particulier de 13 th. 10 gr. ;

» 3° — Que je n'ai pas assisté en personne aux *quartal-orationibus* ordinaires, et que, d'après le *Registratur*, l'exécution des motets a été uniquement dirigée par les préfets ;

» 4° — Que le cantor de S. Thomas, en raison des exécutions musicales des dimanches et des jours de fête, n'est pas en état de gérer en même temps le *directorium* de la musique dans l'église de l'Université, sans préjudice et désordre, attendu qu'il doit diriger à la fois la musique dans les églises de Saint-Thomas et de Saint-Paul ;

» 5°— Qu'il a été scrupuleusement représenté que l'on avait accordé à mon prédécesseur un *gratial* exceptionnel de 12 florins pour le *directorium musices* du nouveau service ;

» 6° — Que tant de difficultés se sont élevées à cause des élèves de Saint-Thomas et des musiciens de ville, que l'Université a dû se servir des *studiosorum*, et que, d'un autre côté, la direction de la musique a été donnée sans empêchement à une autre personne, parce que ces *studiosi* refusent d'assister le cantor sans être payés ;

» 7° — Enfin que, par suite de la longue vacance après la mort du cantor précédent, l'Université a

confié le *directorium musices* du nouveau service à Jean-Gottlieb Gœrner, et lui a assigné un nouveau *salarium* de 12 florins; que ce salarium n'affecte en rien le *directorium* de l'ancien service, attendu que c'est une institution nouvelle.

» Mais, sire, ces *exceptiones* alléguées par l'Université ne sont pas fondées, et il m'est facile de les réfuter point par point.

» 1° — En ce qui regarde le rattachement du nouveau service à l'ancien, je n'ai pas dit que cette *connexion* fût nécessaire; j'ai seulement dit que le *directorium* du dernier service avait été combiné avec le premier, et que le pouvoir et la faculté de les lier ou de les séparer ne pouvait être examiné par moi, mais laissé à qui de droit. J'accepte, au contraire, que l'on me confie l'ancien service d'après l'observance établie. S'il en est ainsi, le *directorium* de la musique ne doit pas m'être retiré lors des *promotionibus doctoralibus*, ni lors des *solenn. actibus* de l'Université, dans l'église Saint-Paul, pas plus que l'*honorarium*, parce que, avant même que le nouveau service eût été établi, tout cela, au moins en ce qui regarde la musique, était incontestablement un *connexum* de l'ancien service et d'une observance habituelle.

» 2° — Je suis surpris que l'Université mentionne un important *honorarium* de 13 th. 10 gr. que j'aurais reçu d'elle, et dise que je suis dans l'erreur quand je soutiens avoir fait mon devoir gratis, attendu que

l'*honorarium* était *a partes,* en dehors du *salario* qui est de 12 florins et que le *gratial* n'exclut pas la solde. Mais ma plainte ne porte pas sur les *honorariis* ; elle porte seulement sur les *salariis* qui appartenaient habituellement à l'ancien service et qui ne m'ont été comptés jusqu'ici qu'à 12 florins. Quant aux *rationibus rectoralibus* dont parle l'Université, cet *honorarium,* qui doit être de 13 th. 10 gr., ne m'a jamais été payé intégralement ; les 20 gr. 6 pf. attribués aux *rationibus rectoralibus* n'ont pas dépassé 16 gr. 6 pf. et pour les trois grandes fêtes, de même qu'à la *Festo reformationis Lutheri,* au lieu de 12 th. 10 gr. je n'ai touché annuellement que 6 th. 18 gr. Il ressort, du reste, de l'attestation des veuves de Schelle et de Kuhnau, mes prédécesseurs (attestations que je joins au présent *sub lit.* A et B), que lors du *Quartal* et des *Fest-musiquen,* on n'a rien donné de plus, mais que dans l'extrait des *rationibus doctoralibus,* on a inséré un *quantum* beaucoup plus élevé.

» 3° — Quant à ce qu'on dit que je n'assiste pas en personne aux *Quartal orationibus,* et que le *Registratur* du 25 *Octobris* 1725 le prouve, ce sont là des objections sans importance, car, par le mois et l'année, on voit que le *Registratur* n'en fait mention qu'après ma plainte contre l'Université. En tout cas, je ne me suis pas absenté plus de deux fois, pour des *impedimenta legitima,* lorsque j'ai eu besoin d'aller à Dresde. Au surplus, les préfets pouvaient

me remplacer pour l'instruction, et sous mes *antecessoribus* Schelle et Kuhnau, les préfets dirigeaient les motets.

» 4° — On peut encore moins admettre ce que soutient l'Université, que le soin de la musique dans deux églises n'est pas *compatible* (*sic*) pour une seule personne, car je citerai l'exemple de l'organiste de Saint-Nicolas, Gœrner, qui dirige la musique dans deux églises, et cela est d'autant moins *compatible*, qu'un organiste ne peut être en même temps dans l'église Saint-Nicolas et dans l'église Saint-Paul, pour faire de la musique avant et après le prône; tandis que le cantor peut sortir après avoir préparé et disposé la musique, sans être obligé d'assister au service jusqu'au dernier chant. De son vivant, Kuhnau l'a parfaitement fait, sans *préjudice* ni *confusion*, et il laissait diriger la musique ordinaire par des *vicarios* et des *præfectos* dans les églises où une *musica formalis* n'était pas obligatoire.

» 5° — Quant aux douze florins contestés, l'Université ne peut soutenir avec raison qu'elle les ait accordés comme *gratial* à mon prédécesseur Kuhnau, pour la direction de la musique du nouveau service, car cette institution de 12 fl. date déjà de longtemps. Le *salarium* pour la musique de l'ancien service a toujours existé. Mon prédécesseur, et les autres avant lui, ont dirigé gratis la musique du nouveau service et n'ont jamais reçu pour cela un pfennig, encore bien moins un *gratial* de 12 fl.

Les *attestata sub lit.* A et B des veuves de Schelle et de Kuhnau prouvent que les 12 fl. ont été chaque fois le *salarium* de la musique de l'ancien service. L'Université ne peut se refuser à montrer leurs quittances.

» 6° — Le salaire attaché à la musique de l'ancien service ne cause aucun préjudice, car la direction du nouveau service n'a rien trouvé de bon dans l'emploi des *studiosi*, bien que ceux-ci n'aient pas voulu prêter leur assistance au cantor sans être payés. Au surplus, on sait que les *studiosi* qui aiment la musique se sont montrés disposés en tout temps à se ranger sous les ordres du cantor. Pour mon compte, je n'ai jamais eu de désagrément avec eux et d'habitude je leur donne gratuitement des leçons de musique vocale et instrumentale.

» 7° — En ce qui touche au *directorium musices* du nouveau service et à la personne de Gœrner, si les choses doivent demeurer *in statu quo*, personne ne met en doute qu'il faudra un *salarium* nouveau. Donc, le salaire de 12 fl. qui lui est alloué n'est pas un nouvel *institutum* et n'a pas été donné comme tel à cette nouvelle direction; on s'est contenté de le retirer au *directorio musices* de l'ancien service, et pendant la vacance du cantorat de Saint-Thomas on l'a donné à Gœrner, appelé momentanément à ce *directorio*. On a déjà fait de même pour ceux qui, jusqu'ici, ont été employés à la musique dans les deux églises; cela est de toute notoriété et pourra

être plus amplement prouvé. Néanmoins, je me crois obligé d'ajouter que j'eus, il y a deux ans, occasion d'en parler avec l'ancien *rectore magnifico Junio*, auquel je fis une *remonstration* (*sic*) au sujet du *directorii*. Il me montra le livre de comptes, qui est, je crois, un *Liber rationum rectoralibus*, sur lequel la feuille de décompte portait en toutes lettres que mon prédécesseur Schelle avait reçu *pro directorio musices* un *salarium* de douze florins.

» Enfin, l'Université, par le docteur Ludovici, qui l'année dernière administrait le rectorat, m'a octroyé la moitié de 12 florins et certainement elle ne l'aurait pas fait si elle n'avait été convaincue que j'y avais plus que droit. Cette réduction m'a paru aussi dure que si l'on m'avait supprimé le salaire entier. Dans sa réponse à mon mémoire, l'Université se tait sur ce point. Ce silence me donne raison et me justifie.

» Maintenant, d'après son propre aveu et par les *rationibus rectoralibus*, l'Université doit m'allouer annuellement 3 th. 10 gr. aux *quartal orationibus* et aux trois grandes fêtes, ainsi qu'à celle de la Réformation, un *honorarium* séparé de 10 th ; soit, en total, 13 th. 10 gr. par an. J'aurais donc, depuis mon entrée en fonctions, de la Pentecôte de 1723 à la fin de 1725, dû recevoir une somme de 36 th. 18 gr. 6 pf. J'ai, par conséquent à lui réclamer encore dix-huit thalers et cinq gros.

» Je supplie donc Votre Majesté de vouloir bien ordonner que l'Université me restituera ces 18 th.

5 gr. et me donnera à l'avenir le *salarium* alloué à Schelle et à Kuhnau, de même que l'*honorarium* séparé, ainsi qu'on peut le voir par leurs quittances. De cette haute faveur sera reconnaissant toute sa vie,

» De Votre Majesté, le très humble et très fidèle sujet,

» JEAN-SÉBASTIEN BACH.

» Leipzig, le 31 *decembris, anno* 1725. »

IV

Le 21 janvier 1726, partit de Dresde un rescrit donnant raison à Bach, non pas entièrement, mais sur les points essentiels. La présentation officielle de ce rescrit à l'Université eut solennellement lieu le 23 mai suivant. Pendant ces quatre mois, il y eut des tentatives d'accommodement amiable qui n'aboutirent pas et l'on dut se soumettre à la décision du roi. De différentes notices provenant de 1727, il résulte que Gœrner resta chargé du nouveau service. Il paraît aussi que pour les solennités extraordinaires de l'Université on chargea de leur direction, tantôt l'un, tantôt l'autre des deux rivaux, mais Bach fut choisi le plus souvent.

Après qu'il eut composé, le 3 août 1725, un *Dram-*

ma per musica, intitulé[1] *Der zufrieden gestellte Æolus* (Eole calmé) pour la fête du professeur Muller, il écrivit, le 11 décembre de l'année suivante, une cantate destinée à célébrer la promotion au professorat du *magister* Korte; puis le 13 mai 1727, pour l'anniversaire de la naissance du roi de Pologne, alors à Leipzig, un autre drame musical, que les pensionnaires de l'Université exécutèrent sous sa direction, et enfin la musique de la cérémonie funèbre qui eut lieu le 17 octobre de la même année, à l'occasion de la mort de la reine, Christine-Eberhardine, décédée le 5 septembre.

Gœrner avait été chargé du texte de l'ode latine que l'on exécuta dans l'église de l'Université pour la fête du roi dont il vient d'être parlé. De même, le 25 août 1739, pour le jubilé bicentenaire de l'acceptation en Saxe de la doctrine évangélique, Gœrner écrivit une nouvelle ode latine. Lors de l'anniversaire royal, on le voit désigné comme *director chori musici academici* pour le nouveau service de l'église *S. Paulino*. Dans un rapport de 1736, on le déclare directeur de musique de l'académie et on ajoute que, dans les occasions solennelles, la musique est exécutée sous sa direction par les étudiants et autres musiciens. Cependant ceci ne doit pas se rapporter aux grandes solennités universitaires, car les *colle-*

1. Voyez *Appendice* nº 2. Onzième année. Musique vocale de chambre.

gia musica donnaient des concerts tout à fait indépendants de l'académie. Ainsi, en 1736, la société dirigée par Gœrner fit entendre, pour l'anniversaire natal du roi, une cantate de Jean-Joachim Schwabe. Dans des actes de l'année 1726, on lit[1] que l'église Saint-Paul avait comme directeur particulier de musique, *Herr* Joh.-Gottlieb Gœrner, pour les dimanches et fêtes ordinaires, mais que pour les grandes fêtes et les *Quartal-orationum,* la direction appartenait de toute antiquité au cantor de Saint-Thomas.

Finalement, Bach eut lieu d être satisfait du résultat de ses démarches. Il était parvenu à exercer une influence considérable sur la jeunesse académique, et sa position se consolida encore davantage en 1729, lorsqu'il prit en mains la direction du *Collegium* de Telemann, après que Schott eut été nommé cantor à Gotha. Sous sa direction, cette société se fit entendre dans plusieurs festivals. Le 8 décembre 1733, jour natal de la reine, il lui fit exécuter un *Dramma per musica*[2] sur le texte : *Tonet ihr Pauken, erschallet Trompetten* (sonnez, trompettes, retentissez, timbales), et en janvier 1734, pour la fête du couronnement d'Auguste II, une œuvre du même genre, sur les paroles : *Blast lärmen, ihr Feinde* (Faites du bruit, ô ennemis), tous deux naturellement de sa composition.

1. Spitta, *ouvrage cité,* II, p. 149.
2. Voyez *Appendice* n° 2. Vingtième année. Trois drames pour diverses solennités.

Bach obtint encore que la société ne ferait plus de musique dans la nouvelle église et lui prêterait son concours exclusif. De plus, l'organiste Gerlach, remplaçant de Schott, étant son protégé et devant sa nomination à sa recommandation, dut lui céder la direction de la société de musique. Cependant, le conseil de fabrique de la nouvelle église, qui tenait aux exécutions musicales habituelles, fournit à Gerlach les moyens de former un petit chœur pour les besoins de ce temple. Plus tard, Gerlach reçut la direction de la société Telemann, lorsque Bach s'en retira. On ne sait ni quand, ni pourquoi il prit cette résolution, mais il est certain que sa retraite n'eut lieu qu'après 1736. Les beaux jours d'autrefois, il est vrai, ne luirent plus pour la nouvelle église; la société Telemann paraît même lui être demeurée étrangère. Du reste, cette société perdit à son tour son ancienne importance qui passa dans une autre association. Vers 1740, l'axe musical de Leipzig avait complètement changé et reposait sur de nouvelles bases.

Il est évident que Bach considéra son cantorat bien moins comme une charge pédagogique que comme une direction municipale de musique à laquelle il devait consacrer quelques heures d'école. On reconnait cette manière de voir dans la façon dont il s'intitula toujours. Ses prédécesseurs se qualifiaient simplement de *cantors* et n'ajoutaient celui de *director musices* à ce premier titre que quand il

s'agissait de l'Université. Ainsi, on lit dans les registres de l'époque, que Schelle devint en 1677 *cantor* de l'école de Saint-Thomas, titre auquel l'Université joignit celui de *directorium chori musici* de l'église Saint-Paul, et que Kuhnau était *director musices* de l'Université et *cantor* de l'église Saint-Thomas. Bach, au contraire, signa presque toujours *director musices*, ou *director chori musici et cantor*, et le plus souvent, seulement *director musices*. Ses élèves aussi ne lui donnaient que ce dernier titre. Il voulait être connu comme directeur de musique (*musikdirector*) et non comme fonctionnaire de l'école et de l'église. Il tenait essentiellement à ce que l'on jugeât sa situation comme indépendante et purement musicale ; il y mit d'autant plus d'obstination que les magistrats ne le qualifiaient que de *cantor*. Cette prétention de sa part, qui est caractéristique, fut la cause de conflits assez fréquents entre ses supérieurs et lui.

Pour améliorer la musique religieuse à Leipzig, Bach eut besoin de former de bons chanteurs, d'habiles exécutants, de perfectionner leur sentiment musical en leur faisant exécuter des œuvres de haute portée. Ayant compris ainsi sa tâche, il ne composa presque rien qui ne fût dirigé vers ce but, et durant de longues années il déploya pour la musique religieuse une incessante activité.

En ce qui regarde le bon état du chœur, Bach, dès son début à la *Thomasschule*, obtint un résultat con-

sidérable en établissant les rapports les plus cordiaux entre les étudiants et lui. Il savait que sans eux il ne fonderait rien de durable, car pour la musique du dimanche tout dépendait de leur bon vouloir. Quant aux élèves de Saint-Thomas, ils constituèrent le noyau du chœur ecclésiastique, mais, en outre, il leur donna des leçons fréquentes de pratique instrumentale. Cela était devenu indispensable, car le corps d'instrumentistes du Conseil, chargé de l'accompagnement du chant dans les églises, était peu habile et peu nombreux puisqu'il ne se composait que de quatre musiciens de ville (flûte, hautbois, basson) et de trois médiocres violonistes. Certes, les artistes de talent ne manquaient pas à Leipzig, mais leur coopération coûtait cher, au lieu que les *Thomasiens* jouaient *gratis pro Deo.* C'est pourquoi, lorsque Bach découvrait un élève bien doué et capable, il se l'attachait, et ne lui ménageait pas plus ses leçons que ses exemples. Beaucoup de jeunes gens, dont les noms viendront plus tard frapper nos yeux, se firent admettre à l'école Saint-Thomas, afin d'y acquérir plutôt des connaissances musicales qu'une instruction scientifique. Ils ne furent en réalité que les élèves de Bach, et, si, lorsqu'ils quittèrent l'institut on ne pouvait les citer comme des savants, du moins ils étaient devenus d'excellents artistes. Il serait, malgré cela, difficile de préciser la manière adoptée par le maître pour amener

les pensionnaires (*alumnen*) de Saint-Thomas à former un chœur bien stylé.

Nous possédons encore des attestations de sa main se rapportant à ses examens de chanteurs. Elles visent en majeure partie des aspirants au pensionnat gratuit (*alumnat*) de Saint-Thomas. Dans l'été de 1729, c'est un certain Gottlieb-Michel Wünzer qui se présente muni d'une recommandation du recteur Ernesti, au bas de laquelle Bach a écrit ces mots :

« Le susnommé Wünzer a la voix un peu faible et pas beaucoup de *profectus;* mais s'il veut se mettre assidument à un *privat exercitium*, on pourra l'utiliser avec le temps. »

Une autre fois, il dit :

« Le porteur de la présente attestation, Erdmann Gottwald Pezold, d'Auerbach, *ætatis* 14, a une bonne voix et passablement de *profectus.*

» C'est ce qu'affirme de sa main J.-S. Bach. »

Ailleurs on lit :

« Le porteur du présent, Jean-Christophe Schmied, de Bendleben, en Thuringe, *ætatis* 19, a une belle voix de ténor et chante bien à livre ouvert. »

Ou

« Carolus-Henri Scharff, *ætatis* 14, a une belle voix d'alto et un *profectus* médiocre *in musicis.* »

Un autre document d'une époque postérieure n'a plus pour objet des élèves de Saint-Thomas. En 1740, on consentit à donner à Bach un adjoint. Son engagement l'obligeant à enseigner aux jeunes gens les

éléments de la musique, on voulut le soulager en lui accordant un coadjuteur et l'on soumit les candidats à son examen. Son rapport s'exprime ainsi :

« Sur l'ordre de Son Excellence le vice-chancelier, les trois compétiteurs sont venus chez moi, et je les ai trouvés comme suit :

» 1° Le sieur W. Röder a décliné l'épreuve, parce qu'il a changé de résolution en acceptant une place de précepteur dans une famille noble de Mersebourg. »

» 2° Le sieur M. Irmler chante bien ; seulement il lui manque quelque chose *in judicio aurium.*

» 3° Le sieur Wildenhayn joue un peu de clavecin ; quant au chant, de son propre aveu, il n'y connaît pas grande chose. » J.-S. Bach. »

» Leipzig, 18 janvier 1740. »

Malgré la brièveté de ces appréciations, on voit que l'attention de Bach se portait de préférence sur le chant, qu'il considérait comme d'importance primordiale. Quant au mot *profectus*, que l'on employait alors beaucoup pour signifier « acquit, accomplissements ou qualités », il renfermait aussi tout ce que l'on était en droit d'exiger d'un chanteur. Ici la signification est indéterminée, car il s'agit d'abord de choristes utilisables, et ensuite de ce que l'examinateur dit de concluant sur eux. Bach demandait avant tout aux chanteurs une grande sûreté de mesure et une justesse parfaite d'intonation. A ces

exigences, on reconnaît le musicien consommé et non le maître de chant.

Après la mort du recteur Ernesti, le 6 octobre 1729, des discussions s'élevèrent entre le cantor et le Conseil qui lui reprochait de ne point se préoccuper de l'instruction scientifique des élèves, à quoi Sébastien répondait qu'il avait le droit de se faire suppléer par maître Pezold, lequel s'acquittait très bien de sa tâche. Dès lors le Conseil lui fit mille petites misères; il refusa d'accepter les élèves proposés comme pensionnaires par le cantor; il ne voulut pas augmenter le nombre des chanteurs pour renforcer le chœur, ce qui était pourtant bien nécessaire; il exclut même Bach de toute participation aux graticfiations qui suivaient les solennités. Bref, la situation se tendit au point que Bach se sentit blessé et eut un moment l'idée de quitter Leipzig. Si, dans ces circonstances (octobre 1730) on lui avait offert ailleurs une situation sortable, il l'aurait acceptée. Heureusement le cas ne se présenta pas, et nous devons même être satisfaits de ces querelles, qui nous ont valu l'intéressante lettre que le maître adressa à son ami Erdmann, agent impérial de la cour de Russie à Dantzig, et dont j'ai déjà cité un fragment. Voici cette lettre :

« Cher Erdmann,

» Vous excuserez un vieil ami qui se permet de vous importuner. Il y aura bientôt quatre ans que vous ne m'avez favorisé de vos chères lettres. — De-

puis ma jeunesse, vous avez connu mon sort jusqu'à la *mutation* qui m'a fait maître de chapelle à Cœthen. Je trouvai là un noble prince aimant et connaissant la musique, auprès duquel j'espérais finir mes jours. Mais il est arrivé que ledit *Serenissimus* a épousé une princesse de Bernbourg, et je me suis aperçu que l'inclination musicale de mon prince s'attiédissait, car la nouvelle duchesse était hostile aux muses (*amusa*). Il a plu à Dieu que je fusse appelé ici comme *directore musices et cantore* à l'école de Saint-Thomas, bien que, d'abord, il m'ait paru inadmissible que, de maître de chapelle, je descendisse au rang de cantor. C'est pourquoi ma résolution traîna trois mois; mais enfin la position m'ayant semblé avantageuse, surtout que mes fils me paraissaient incliner vers les *studiis*, je me soumis au concours, et j'acceptai la *mutation*. J'y suis encore selon la volonté de Dieu. Mais comme je trouve: 1°, que ce service est loin de donner les avantages que l'on m'avait promis; 2°, que beaucoup de casuel a été retiré à cette place; 3°, que la vie est très chère ici; 4°, que les autorités sont étrangement défavorables à la musique; qu'il faut vivre avec ces autorités dans un état de lutte presque continuelle; que l'envie règne et que les vexations abondent; je me vois, pour ainsi dire, obligé de chercher *fortune* ailleurs. Si vous connaissez en votre ville une position *convenable* pour moi, je vous serai très obligé de m'aider de votre haute *recommanda-*

tion à laquelle je ne manquerai pas de donner pleine et entière *satisfaction*.

» Mon traitement ici est de sept cents thalers, et lorsqu'il y a plus d'enterrements que de coutume, le casuel augmente en proportion ; mais l'air est très sain à Leipzig, et l'année dernière le casuel des enterrements a été en déficit de cent thalers. Avec quatre cents thalers je pourrais m'entretenir en Thuringe aussi bien qu'ici avec le double, car à Leipzig la vie est à un prix excessif.

» Il faut que je vous donne aussi quelques détails sur mon intérieur. Je me suis remarié à Cœthen après le décès de ma première femme. De mon mariage avec elle j'ai encore trois fils et une fille, comme vous l'avez vu à Weimar, si vous vous en souvenez. De mon second lit, j'ai eu un fils et deux filles. Mon aîné est *studiosus juris*, les deux autres fréquentent, l'un la *primam* et l'autre la *secundam classem ;* ma fille aînée n'est pas encore mariée. Les enfants de mon second mariage sont encore petits, car le premier n'a que six ans. Tous sont nés musiciens, et je puis, avec ma famille, former des concerts vocaux et instrumentaux, avec d'autant plus de facilité que ma femme a une belle voix de soprano et que ma fille aînée ne s'en tire pas mal. Je franchirais les bornes de la politesse si je vous ennuyais davantage. Je cesse donc et demeure

» Votre ami et serviteur très dévoué

J.-S. BACH. »

« Leipzig, 28 *octobris* 1730. »

On ne peut retenir un sourire en lisant l'observation du maître sur la vie à Leipzig. C'est dans toute la candeur de son âme qu'il se plaint de la pureté de l'air et *que l'on n'y meure pas assez.* Certes, il ne souhaitait pas la mort du prochain; il était bien trop vertueux pour cela ; mais si les habitants de Leipzig avaient bien voulu décéder en plus grand nombre, il n'en aurait pas été trop peiné par égard pour ses intérêts ; il s'y serait résigné, car ils n'auraient fait que tenir les engagements contractés envers lui quant au casuel, tandis qu'en vivant trop longtemps, ils causaient du *déficit* à la caisse des inhumations. Peut-être se reprocha-t-il de n'avoir pas fait insérer dans son contrat une clause fixant à un *minimum déterminé* le nombre des enterrements pendant l'année.

Sa lettre à Erdmann n'amena point de changement de position pour lui ; il demeura à Leipzig et, selon toute apparence, sans regrets. Si ses relations avec ses supérieurs avaient été aussi intolérables qu'il le prétend, un homme aussi énergique et aussi décidé que lui ne les aurait pas supportées sans faire son possible pour s'en affranchir, et sa grande renommée aidant, il aurait facilement trouvé à se caser convenablement et honorablement. Assurément il eut des envieux; Gœrner en est la preuve ; mais qui n'en a pas ? En quelque lieu que ce soit, son immense génie aurait suscité la jalousie des âmes basses et communes. Du reste, le nuage qui s'était formé disparut peu à peu

et le ciel redevint clair et serein. La position du cantor de Leipzig s'améliora, et il le dut à son ancien ami, GESNER (*Jean-Mathias*), qui, après la mort du vieil Ernesti, fut chargé du rectorat de la *Thomasschule*.

Nous savons déjà que Bach n'écrivit jamais pour le théâtre ; son goût ni son éducation ne le portaient vers ce genre de musique dont il s'appropria cependant les formes pour en faire profiter l'art religieux. Quoique ses compositions paraissent différer de la musique dramatique, celle-ci ne lui est pas demeurée indifférente ; il soutenait qu'il fallait absolument y avoir égard et lui faire une place dans l'art sacré ; il déclara même dans un mémoire au conseil que l'art musical n'était plus le même qu'autrefois ; qu'il avait fait d'immenses progrès ; que le goût avait radicalement changé, et que le genre dans lequel avait composé Kuhnau ne plaisait plus aux contemporains. L'intérêt qu'il prit aux représentations des opéras de Dresde est démontré par plus d'un fait, et il a laissé des morceaux profanes conçus et écrits dans la forme dramatique. Quand l'idée lui venait d'aller à Dresde, il disait à son fils aîné qu'il emmenait toujours avec lui : « Friedemann, n'allons-nous pas entendre les jolies chansonnettes de Dresde[1] ? » Si le mot a été exactement rapporté, il caractérise avec une concision frappante la situation où Bach

1. Forkel, *ouvr. cité*, p. 48.

s'était placé vis-à-vis de l'opéra. La simplicité des chants dramatiques lui semblait inapplicable à la réalisation de son idéal, et c'est dans ce sens qu'il a pu quelquefois en parler dédaigneusement. Mais, quand Hasse, alors à Dresde, mettait au jour ses mélodies suaves, et que Faustina, sa femme, les transmettait aux auditeurs avec son organe enchanteur et son prestigieux talent, Bach pouvait les trouver *jolies*, et il savait bien que, sans la musique d'opéra, son talent personnel n'aurait pu devenir ce qu'il était. Il n'en est pas moins vrai que s'il ne composa pas de musique dramatique, ou plutôt théâtrale, Sébastien rendit toujours justice aux maîtres qui se distinguèrent en ce genre et n'hésitait pas à reconnaître leur mérite.

V

Bach a composé cinq grands recueils annuels de cantates religieuses pour tous les dimanches et jours de fête[1], ce qui fait un total de *deux cent quatre-vingt-quinze* cantates. Dans ce nombre , vingt-neuf appartiennent à la période de sa vie qui précéda son installation à Leipzig ; donc, celles qu'il composa en cette ville montent à deux cent soixante-six. Ses fonctions de cantor ayant duré vingt-sept ans, il a écrit par année une moyenne de dix cantates.

1. *Nécrologe*, p. 168.

Les prédécesseurs de Bach[1] à Leipzig avaient coutume de prendre au hasard les cantates et les motifs qu'ils faisaient chanter dans les églises. Il voulut procéder autrement en faisant en sorte que ces morceaux eussent du rapport avec le service du jour. Il s'informait auprès des pasteurs du texte de leurs sermons du dimanche suivant et choisissait sa cantate ou la composait en conformité. C'est là l'origine de cette collection si nombreuse de cantates pour tous les dimanches et jours de fête de l'année.

La forme des cantates de Bach est à peu près la suivante: 1° Introduction d'orchestre; 2° chœur (habituellement la partie capitale de l'ouvrage); 3° récitatifs et solo; 4° choral. Bach a quelquefois interverti cet ordre, mais toutes ses cantates se composent de ces quatre morceaux.

M. Spitta[2] n'admet pas que Bach ait été d'une fécondité extraordinaire. Telemann, dit-il, qui n'était que de quatre ans plus âgé que Sébastien, avait en 1718 déjà terminé *sept* recueils de cantates[3] et J.-F. Fasch écrivit en 1722-23 un double recueil annuel de cantates religieuses, et même quelquefois *quatre* cantates par semaine[4]. On ne peut nier que le total des œuvres de Bach ne soit considérable, mais ce nombre se répartit sur une longue vie. On

1. Félix Grenier. *Trad. franç.* de Forkel. p. 252. note 1.
2. *Ouvr. cité.* II, p. 180.
3. Mattheson, *Grosse General-bass Schule*, p. 176.
4. Gerber, *Lexicon*, II, p. 192.

pourrait objecter que Telemann, Fasch et quelques autres contemporains très féconds furent des talents plus ou moins superficiels; mais si nous comparons Bach avec des émules dignes de lui, tels que Händel Haydn, Mozart, il n'y aura plus lieu de s'extasier sur sa rare fécondité ; il ne sera plus que le travailleur assidu, sérieux et réfléchi. Ses partitions originales ne paraissent pas retravaillées, élaborées, remaniées, comme par exemple, celles de Beethoven ; on les dirait créées d'un seul jet, après que l'œuvre était entièrement façonnée dans son cerveau.

Les cas dans lesquels il rejeta l'ébauche entière d'un morceau sont assez rares, mais on trouve d'innombrables changements apportés aux détails. Lorsque, au bout d'un certain laps de temps, il revenait à un de ses ouvrages, il cherchait toujours à l'améliorer. Il tenait beaucoup à une écriture correcte et propre. Les cantors de Saint-Thomas eurent toujours à leur disposition plusieurs copistes parmi les *Alumnen* de l'école, et Bach ne se fit pas faute de les imiter en cela. Doles, en 1778, se souvenait encore du nombre immense de copies de ses œuvres, que Bach avait fait faire aux *Thomasiens*. Il se servit aussi de ses fils ; mais son aide le plus efficace fut sans contredit sa femme Anna Magdalena. Elle a transcrit les cantates de Leipzig de la première à la dernière. S'il eut tant de plumes à son service, il est certain que le travail mécanique lui fut épargné et que le temps ne lui manqua pas.

Toutes les cantates de J.-S. Bach ne sont pas venues jusqu'à nous; on n'en connaît que deux cent dix; il nous en manque donc quatre-vingt-cinq, et l'on ne peut guère espérer les retrouver. Le morceau d'épreuve qu'il fit exécuter le dimanche d'*Esto mihi* (7 février 1723) était, comme je l'ai dit, la cantate: *Jesus nahm zu sich die zwölfe*, mais on croit qu'il avait d'abord choisi celle qui commence par[1] *Du wahrer Gott und Davids Sohne* (Tu es le vrai Dieu et le fils de David), ce qui prouverait qu'elle a été écrite à Cœthen. Elle consiste en un duo pour soprano et contralto, un récitatif pour ténor, un chœur et un choral dans lesquels le maître est arrivé à une hauteur qu'il n'avait pas encore atteinte. Cette cantate renferme une combinaison pleine de hardiesse du choral et de la mélodie, qui constitue une nouveauté dans le faire de Bach.

Il est à peu près impossible de dire avec laquelle de ses productions il débuta dans l'église de l'Université, lors de la fête de la Pentecôte. On serait porté à croire que ce fut avec la cantate: *Erschallet ihr Lieder, erklinget ihr Saiten* (Résonnez, voix, frémissez, cordes), mais des motifs plausibles en fixent la création à une époque postérieure. Son activité comme cantor de Saint-Thomas ne commença réellement que le premier dimanche de la Trinité. La

1. *Appendice* n° 2, cinquième année; vol. III des *Cantates religieuses*, n° 23.

cantate pour le deuxième[1] : *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes* (Les cieux racontent la gloire de Dieu), en *ut* majeur, s'accorde avec la précédente non seulement dans le nombre des chœurs et des chorals, des récitatifs et des airs, dans la succession des formes ; les airs y sont aussi dans les mêmes tons et leur ordre seul diffère. Le morceau instrumental par lequel commence la seconde partie est un trio pour hautbois d'amour, viole de gambe et basse, c'est-à-dire dans une forme dramatisée et transportée dans l'église, que l'on rencontre plusieurs fois chez Bach.

Quinze jours plus tard, le 20 juin, ou quatrième dimanche de la Trinité, le maître produisit une nouvelle œuvre, et le 11 juillet, ou septième dimanche de la Trinité, il en fit encore exécuter une autre. Ces deux cantates, écrites, l'une sur un texte de Neumeister, l'autre sur un poème évangélique de Franck, sont d'un grand intérêt. Franck a encore fourni à Bach un autre texte pour le treizième dimanche de la Trinité (22 août), mais on n'est pas sûr de cette date, et il se pourrait que cette cantate soit celle qui fut exécutée le 3 septembre de l'année suivante. Cependant la première date est la plus probable.

On peut encore placer avec certitude en cette

1. *Appendice* n° 2i, dix-huitième année ; vol. VIII des *Cantates religieuses*, n° 76.

même année une élaboration nouvelle de la cantate[1] : *Wachet, betet* (Veillez, priez) écrite pendant la période weimarienne. Comme on ne faisait point de musique à Leipzig aux trois derniers dimanches de l'Avent, Bach utilisa cette cantate pour le dernier dimanche de la Trinité, à l'évangile duquel elle s'adapte parfaitement.

Outre ces huit cantates, deux œuvres appartiennent encore aux premières années de l'établissement à Leipzig. Tous les ans, le 24 août, jour de Saint-Barthélemi, on procédait à l'élection d'un nouveau conseil communal, et le lundi ou le vendredi suivant, on célébrait un service solennel et spécial avant d'ouvrir la session. En 1723, ce lundi tombait le 30 août, et pour cette occasion Bach composa son admirable cantate[2] : *Preise, Jérusalem, den Herrn* (Loue, Jérusalem, le Seigneur). L'ordre et le caractère des morceaux qui en constituent l'ensemble démontrent suffisamment que cette composition était jubilaire. Elle commence par une ouverture à la française, dans laquelle interviennent quatre trompettes, les timbales, deux flûtes, deux hautbois, le quatuor des cordes et l'orgue. L'œuvre étant plutôt profane que sacrée, Bach crut pouvoir se

1. *Appendice* n° 2, seizième année ; vol. VII des *Cantates religieuses*, n° 70.

2. *Ibid.*, vingt-quatrième année ; vol. XII des *Cantates religieuses*, n° 119.

permettre d'y introduire une forme instrumentale mondaine.

En 1723, lorsqu'eut été terminée la reconstruction de l'église de Störmthal, localité située près de Leipzig, on y installa un orgue du facteur Hildebrand, et l'on chargea Bach de l'examiner et de le recevoir. A cette occasion, Bach composa une cantate de fête dont il dirigea l'exécution le 2 novembre. Elle commence par ces mots : *Höchst erwünschtes Freudenfest* (O fête joyeuse tant désirée). Bach la refondit plus tard pour la fête de la Trinité. Comme la précédente, elle commence par une ouverture du style français et les voix sont partagées de la même manière.

N'insistons pas davantage sur les cantates de J.-S. Bach, dont la seule description exigerait plusieurs volumes. On peut les juger en ces quelques mots qu'écrivait Fétis en 1853 : « Beau ! beau ! toujours beau ! [1] »

La cantate religieuse qui florissait quelque temps avant la naissance de Sébastien est associée à son nom à cause du développement qu'il lui a donné et des beautés contenues dans la plupart de celles qu'il a écrites. Ses prédécesseurs en ce genre, entre autres ses oncles Jean-Christophe et Jean-Michel, ainsi que le célèbre Buxtehude, composèrent des cantates ecclésiastiques dont il adopta d'abord les

1. *Revue et Gazette musicale* du 8 mai 1853, nº 19.

formes, qu'il modifia ensuite. La manière de traiter ce sujet lui est toute particulière; on y reconnaît une sorte de poésie religieuse tendre et touchante dont, musicalement, il a donné l'expression la plus parfaite.

L'élément dramatique qui se fait jour dans les cantates d'église dès la fin du XVIIe siècle dénote leur relation intime avec la cantate italienne de chambre (*di camera*) que l'on commença à cultiver en Italie dans les premières années du même siècle et qui conduisit à l'opéra. Lorsqu'ils écrivaient leurs cantates, Buxtehude et les oncles de Bach ne se doutaient certainement pas de cette connexion qui apparaît clairement dans les compositions de Jean-Sébastien. Il est manifeste que ces œuvres furent écrites conformément aux ressources d'exécution dont pouvait disposer le compositeur, et, à cet égard, l'orchestre variait autant que la forme même de l'œuvre. Quelquefois ce sont les instruments à cordes seuls qui viennent se joindre à l'orgue; quelquefois aussi un orchestre complet de cordes, de bois et de cuivres l'accompagnent. Quand les moyens le permettaient, la cantate comprenait les anciennes et les nouvelles formes; elle commençait par une introduction instrumentale appelée assez improprement symphonie, ressemblant presque en tout à la sonate instrumentale commune en Italie et dans les églises du culte catholique. Cette manière de faire semble avoir été plus générale avant Bach

que de son temps, car, à en juger par ses productions, on voit que l'introduction instrumentale dans les cantates est chez lui une exception. Dans la grande quantité qu il en a laissée, il était inévitable qu'elles ne fussent pas toutes de même valeur; cependant elles sont pour la plupart d'une beauté presque sublime et d'une étonnante profondeur de conception. Les richesses artistiques accumulées dans celles qui nous restent sont incalculables; la force du récitatif, dont on a fait honneur à Gluck, s'y montre dans la plus haute expression; les mélodies sont neuves, originales, expressives surtout, et parfaitement adaptées aux paroles. Mieux on connaîtra ces cantates, plus grande deviendra la renommée de ces monuments impérissables du génie de ce puissant artiste.

« Lisez sans arrière-pensée les cantates de Bach, a dit Robert Franz[1], et je ne doute pas un seul instant que l'inspiration dont elles débordent ne parvienne à vous émouvoir. Approchez-vous du grand maître dans la simplicité de votre âme, et le charme pénétrant de son œuvre trouvera le chemin de votre cœur. Je serais bien heureux si je pouvais vous faire aimer davantage ce beau génie. Quand vous vous serez enveloppé de son style comme d'un manteau, il enchaînera votre âme comme il a fait

1. Voir sa lettre à Hanslick. Voir aussi Félix Grenier. *Traduction française* de Forkel, p. 24

de celles de nos grands compositeurs, Mozart, Beethoven, Mendelssohn et Schumann. Il ne les a entourés de liens que pour leur permettre de s'épanouir avec plus de liberté. »

SIXIÈME PÉRIODE

LES PASSIONS, LES ORATORIOS ET LES MESSES

(LEIPZIG, 1729-1739)

I



Nous touchons au moment où le génie de Bach fit éclore l'œuvre la plus importante qu'il ait composée ; production étonnante, gigantesque ; l'une des conceptions les plus vastes qui soient jamais sorties du cerveau d'un musicien : j'ai nommé la célèbre *Matthæus-Passion*, ou *Passion selon saint Matthieu*[1]. Avant de créer ce chef-d'œuvre, Bach avait produit quatre autres Passions dont nous nous occu-

1. Voyez *Appendice* nº 2. *Bachgesellschaft*, quatrième année. Il existe deux éditions françaises de cette passion : la première (chez Brandus), avec paroles de Maurice Bourges ; la seconde, de beaucoup la meilleure (chez Énoch, édit. Litolff), par M. Ch. Bannelier, qui en a traduit le texte pour les concerts d'harmonie sacrée de Ch. Lamoureux.

perons également, mais d'abord il convient de jeter un coup d'œil rétrospectif sur les leçons évangéliques dramatisées.

L'usage de chanter pendant la semaine sainte l'histoire de la Passion du Christ d'après les quatre évangélistes, sous forme dramatique et avec les costumes du temps, ou prétendus tels, s'introduisit dans l'Église vers le XI[e] siècle, et peut-être plus tôt. On voulut ainsi faire saisir la grandeur de cet événement par le peuple, qui ne comprenait plus les paroles latines du texte. Un ecclésiastique chantait les récits ; un autre prononçait les paroles du Christ ; un troisième représentait les personnages les plus marquants, et le reste était dit par la foule (*turba*). Par une singularité difficile à s'expliquer, l'Église réformée conserva le culte cérémoniel de la Passion, quoique Luther ait considéré comme inutile de faire chanter les récits des quatre évangélistes auxquels il n'accordait qu'une importance secondaire. Déjà en 1530 *Walther* avait disposé les Passions de Matthieu et de Jean en texte allemand, à l'usage de l'Église réformée, la première pour le dimanche des Rameaux et la seconde pour le vendredi saint. En 1552 le même artiste composa sur texte allemand, et à quatre voix, la musique d'une des quatre Passions. Au XVI[e] siècle la Passion allemande fut généralement adoptée dans les pays protestants. Nous en voyons une selon Matthieu représentée en 1559 à Meissen, et, autant qu'on le sache, c'est en 1570

qu'en parut la première édition imprimée. D'autres suivirent en 1573 et 1589.

Vulpius fit paraître, en 1613, une Passion d'après Matthieu; deux autres de *Mancinus*, selon Jean et Matthieu, furent imprimées en 1620. En 1653, *Schultz*, cantor à Delitzsch, publia une Passion selon Luc, et on trouve encore celles selon Matthieu et Jean dans le livre de chant de *Vopelius*, paru à Leipzig en 1682. Celui qui mit en musique sous cette forme l'histoire douloureuse des quatre évangélistes, et dont le manuscrit existe encore, ne fut rien de moins que le célèbre compositeur *Henri Schütz*. Cette coutume s'est conservée jusque vers la fin du XVIIIe siècle.

Tous ces compositeurs de Passions furent des artistes d'élite. WALTHER (*Jean*), né dans les dernières années du XVe siècle, était maître de chapelle à Torgau, lorsque Luther le fit venir à Wittenberg, en 1524, pour appliquer aux prières et cantiques du nouveau culte quelques-uns des chants de l'Église catholique, et composer de nouvelles mélodies sur d'autres parties de l'office, afin d'en former la messe allemande. Ce travail terminé, le prince Maurice de Saxe le nomma son maître de chapelle à Dresde, et prit à sa solde tout le chœur qu'il dirigeait à Torgau. Ce chœur se composait de dix-huit chanteurs et de douze enfants. On croit qu'il mourut en 1555. Walther est le premier qui mit tout le chant de l'Église réformée à quatre, cinq et six parties.

Vulpius (*Melchior*), né à Wasangen, vers 1560, devint cantor à Weimar et occupa ce poste jusqu'en 1616, époque de sa mort.

Vopelius (*Godefroid*), né près de Zittau en 1645, fut cantor de l'école Saint-Nicolas de Leipzig, en 1715.

Quant à Mancinus (*Thomas*), né dans le Mecklembourg, en 1560, il a été maître de chapelle de l'évêque d'Halberstadt et du duc de Brunswick, vers la fin du XVIe siècle.

Schutz (*Henri*), dont le nom latinisé est *Sagittarius* (archer), a été considéré comme le *père de la musique allemande* (1585-1672). Il fut un des élèves favoris du célèbre Vénitien Giovanni Gabrieli. Les exemplaires des œuvres de Schütz sont devenus si rares que ses biographes n'ont pu les citer avec exactitude. Le manuscrit de sa Passion, que l'on considère comme un de ses plus beaux ouvrages, se conserve dans la bibliothèque de Dresde.

La forme musicale des Passions de ces maîtres (*Passions-Spielen*, comme on les appelait) est tellement stéréotypée qu'il serait difficile de distinguer leurs époques respectives. Bach devait donner à ce genre une forme et une coupe entièrement nouvelles, et quoique ses *Passions* ne soient qu'une reproduction des spectacles du moyen âge, on peut dire qu'elles en ont été le complément définitif.

Selon le nécrologe, Bach aurait laissé la musique de *cinq* Passions. Après sa mort, ses fils Friedemann et Ch.-Ph.-Emmanuel se les partagèrent. Emmanuel

reçut les originaux de celles de Matthieu et de Jean, qu'il conserva précieusement ; aussi existent-elles encore. Les manuscrits des trois autres échurent, à ce que l'on croit, à Friedemann, qui, dans son insouciance, les déposa on ne sait où, et deux de ces Passions sont perdues. Une Passion selon Luc, qu'un heureux hasard nous a conservée, peut avoir été la troisième. On a longtemps hésité à croire que cette œuvre soit réellement de Jean-Sébastien ; mais on ne peut plus aujourd'hui conserver de doute à cet égard. La partition, écrite tout entière de sa main, appartient à M. Hauser, musicien de la chambre du grand-duc de Bade, à Carlsruhe. Elle porte pour rubrique les lettres J. J. (*Jesu Juva*) que Bach ne mettait que sur ses propres compositions et jamais sur les copies qu'il faisait des œuvres d'autres maîtres. De plus, dans un catalogue de musique que la maison Breitkopf fit imprimer en 1761, on lit ces mots [1] : « *Bach J.-S. capellmeisters und Musik-director in Leipzig, Passion unsern Herrn Jesu Christi nach dem Evangelisten Lucas, a 2 traversi, 2 oboï, tailles, bassons, 2 violini, viola, 5 voci ed organo* [2] qui concordent avec la partition sus-énoncée. Elle est loin de valoir la *Passion* selon Matthieu et celle de Jean, ce qui

1. Spitta, *ouvr. cité*, II, p. 338.
2. Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ d'après l'Evangéliste Luc, par J. S. Bach, maître de chapelle et directeur de musique à Leipzig, pour deux flûtes traversières, deux hautbois, tailles, bassons, deux violons, viole et cinq voix, avec orgue.

fait supposer que ce fut une œuvre de jeunesse. Il est possible que lors du partage de la succession paternelle, Emmanuel ait reçu trois passions et Friedemann seulement deux. Ces dernières peuvent être considérées comme définitivement perdues, surtout en présence de ce que dit Rochlitz [1] : « Pendant ma jeunesse, sous la direction de Doles, je n'ai jamais entendu exécuter que trois Passions et je n'ai pris part qu'à trois œuvres de ce genre. »

La Passion selon Jean [2] fut, très probablement, la première que Bach écrivit et fit entendre à Leipzig, le vendredi saint, 7 avril 1724. C'était la quatrième fois que, dans les églises principales de la ville, on exécutait la musique concertée de la Passion. Lorsqu'en 1721 Kuhnau commença par l'église de Saint-Thomas, le conseil décida que tous les ans, à tour de rôle, la musique de la Passion serait jouée dans les deux grandes églises. Le tour de Saint-Nicolas arrivait précisément en 1724, mais la tribune de l'orgue n'offrant pas assez de place aux chanteurs, Bach préféra donner son audition dans Saint-Thomas. Les administrateurs de Saint-Nicolas, qui ne voulaient pas être privés de cet honneur, adressèrent leurs réclamations au conseil, qui leur donna raison, et quatre jours seulement avant le vendredi saint il fallut que Bach prît ses mesures pour faire

1. *Für Freunde der Tonkunst*, 4e vol., p. 282.
2. *Appendice* no 2, *Bachgesellschaft*, douzième année.

chanter sa Passion selon Jean dans l'église Saint-Nicolas. La forme dans laquelle il la produisit en cette circonstance n'était pas celle sous laquelle on la connaît actuellement. Avant de recevoir sa constitution définitive, elle fut soumise à plusieurs transformations. On a des raisons de croire que Bach écrivit cette Passion étant encore à Cœthen, mais après avoir concouru, sur la fin de 1722, pour le cantorat de Saint-Thomas. Certain de son élection, il comptait être en pleines fonctions à Leipzig le vendredi saint de 1723, et voulait être prêt pour ce jour-là. Mais nous avons vu qu'il retarda son acceptation jusqu'en mai. Il lui fut donc impossible d'utiliser son œuvre avant la semaine sainte de 1724. En étudiant de près cet ouvrage on aperçoit les divers changements que le maître lui a fait subir, et l'on voit combien il était difficile à contenter. Malgré cela, l'œuvre laisse à désirer et contient encore plusieurs imperfections.

II

Lorsqu'il se fut résolu à écrire la *Passion selon Matthieu*, Bach possédait ce qui lui avait manqué poûr celle de Jean, c'est-à-dire l'aide d'un poète habitué à sa manière et désireux de le seconder. Picander était l'homme qu'il lui fallait et qui lui fournit le texte auquel il prit lui-même une part incontestable.

Henrici (*Christian-Frédéric*), né à Stolpe en 1700, avait fait ses études à Wittenberg, puis alla demeurer à Leipzig, où pendant quelque temps il vécut assez mal du seul produit de ses poésies. Dans deux pièces, il supplie le roi de Pologne de lui accorder la *table franche,* et, en 1727, il lui adressa une cantate pour l'anniversaire de sa naissance (3 août). Dans la même année il entra dans les postes, et on le voit figurer comme commis principal de cette administration dans le livre des adresses de Leipzig pour 1736. En 1743 nous le retrouvons receveur des impôts sur les boissons, emploi qu'il exerçait encore lorsqu'il mourut en 1764. Il avait débuté comme poète en 1722 par des couplets satiriques, mais en 1724 il se lança dans la poésie religieuse et adopta le pseudonyme de *Picander,* qu'il conserva depuis. Cependant, son goût le portant vers la muse badine, il fit paraître en 1726 trois poèmes sous les titres de *Der akademische Schlendrian* (le fainéant académique), *der Erz-saüfer* (l'ivrogne fieffé) et *die Weiberprobe* (l'essai des femmes), facéties triviales, mais dont le ton était de son goût, car il avoue « qu'il aime mieux chanter quatre épi- » thalames que de pousser un seul gémissement fu- » nèbre ». En 1727 il publia un recueil de poèmes satiriques, qu'il dédia au « bonheur, dans l'espoir » qu'il en sera favorisé ». Son attente ne fut pas trompée, car c'est alors qu'il obtint son emploi dans les postes. Ses poèmes eurent du succès; en

1748 il en avait déjà publié quatre éditions. C'est à Picander que, en 1729, Bach demanda le texte de la *Matthæus-Passion*.

Tous les ans à Leipzig, le jour des Rameaux, on chantaït le récit de la Passion de Matthieu. Son étroite parenté avec le service divin obligeait Bach de la traiter d'une façon artistique toute particulière. Ce récit forme les 26ᵉ et 27ᵉ chapitres de l'Évangile. Bach a partagé son sujet en deux sections, sans tenir compte de la proportion des chapitres. Il clôt la première à l'arrestation de Jésus et à la fuite de ses disciples. L'interrogatoire par Caïphe, le reniement de Pierre, le jugement de Ponce-Pilate, l'épisode de la fin de Judas, le message de la femme de Pilate, la marche au Golgotha, la crucifixion, la mort et l'ensevelissement, tout cela est réuni dans la seconde partie, tandis que la première ne contient que les complots du grand-prêtre et des docteurs, l'institution de la Cène avec l'onction du Christ, la prière sur le mont des Oliviers et la trahison de Judas. Cette division de la matière prouve la sagesse de disposition de l'ensemble. Dans une œuvre qui ne doit représenter que des sentiments tristes, il fallait chercher toutes les possibilités de contrastes. La première partie n'apparaît vis-à-vis de la seconde que comme la préparation de l'accomplissement. D'un côté règne un calme solennel, de l'autre un mouvement passionné ; ici, l'élément lyrique domine ; là, c'est l'élément dramatique.

Les moyens musicaux mis en œuvre répondent à la grandeur du sujet poétique. Bach a établi un double chœur; chacun a son orchestre et son accompagnement d'orgue. Les chœurs sont incontestablement la plus belle partie de l'œuvre. De ces deux masses il a su faire un emploi admirable pour accentuer l'importance poétique du côté lyrique aussi bien que du côté dramatique, et pour partager musicalement ce saisissant tableau. Ainsi dans les fortes manifestations tragiques qui doivent caractériser la rage des persécuteurs du Christ — par exemple dans leur exclamation frénétique : *Lass ihn Kreuzigen* (Fais-le mettre en croix) — les deux chœurs concertent presque toujours ensemble et ne se partagent en quatre voix obligées qu'aux endroits où les esprits sont le plus enflammés. Dans les passages de moindre émotion Bach s'est contenté d'un seul chœur, qu'il a intitulé *Soliloquia*. Les concertistes chantent avec les chœurs et ne se mettent en avant que quand leur tour arrive de prendre part à l'action. Un effet immense devait se produire lorsque les solos de chant résonnaient tantôt d'un côté, tantôt de l'autre; lorsqu'un solo partait d'un coin de l'église et que de l'autre tout le chœur concertait avec l'orchestre. Les chœurs, qui ne sont pas fugués, abondent en parties superbes et très compliquées; ils contiennent une somme de puissance dramatique d'autant plus remarquable que leur auteur ne porta jamais son attention sur la musique scé-

nique. Le dernier, particulièrement, *Ruhet sanfte* (Dors tranquille) est un modèle d'expression pathétique et touchante.

Sans blesser l'unité fondamentale du style, Bach a su caractériser sensiblement les diverses parties poétiques qui, avec le temps, se sont introduites dans les formes de la musique de la Passion. Il n'a pas hésité à joindre le récitatif madrigalesque au récitatif biblique. Il a même coloré ce dernier par des adjonctions instrumentales qui n'empêchent nullement chacun d'eux de se faire aisément reconnaître. L'évangéliste et les autres personnages chantent un récitatif *sec;* pour que l'on distingue la parole de Jésus, le quatuor des cordes l'accompagne en accords soutenus dans les parties hautes du diapason, et, dans quelques passages seulement, de légers ornements se font jour. Les récitatifs madrigalesques, au contraire, ont un accompagnement obligé, dans lequel apparaît un motif qui rend musicalement perceptible une représentation importante du texte. Bach s'est plú à distribuer l'accompagnement entre les instruments à vent pour faire une opposition un peu plus retentissante aux récitatifs du Christ.

Si l'on jette un coup d'œil sur l'orchestre de Bach, on se rappellera la belle expression de Hiller, qui a dit de l'instrumentation de la *Matthæus-Passion* « qu'elle ressemble à un beau voile d'une grande finesse, derrière lequel reluit un visage noble, mais

arrosé de larmes ». On ne saurait faire une remarque plus juste. Cet orchestre de la Passion frappe par sa grande simplicité. Les récitatifs de l'Évangéliste n'ont pour accompagnement que la basse fondamentale et le clavecin. C'est seulement quand le Christ parle que les instruments à cordes, ainsi qu'on vient de le voir, font entendre des accords soutenus. Dans les chœurs où l'instrumentation est entière elle ne fait entendre que le quatuor des cordes, les flûtes, les hautbois et l'orgue. Nul instrument de cuivre ne vient y mêler ses sons stridents. Les cors, trompettes, trombones, bassons et timbales sont impitoyablement bannis. Une unité étonnante est répandue sur l'œuvre entière, et la simplicité avec laquelle elle a été traitée lui donne une dignité, une pureté, une sainteté, vraiment dignes du sujet.

Abstraction faite de certaines introductions tout à fait nouvelles, les formes musicales de la *Matthæus-Passion* ne sont autres que celles des cantates; mais ce qui étonne dans la manière dont ces formes sont employées, c'est, si l'on peut ainsi s'exprimer, l'économie artistique qui y préside. Partout règne une disposition claire, une conduite magistrale des grandes lignes, et des oppositions bien autrement senties que dans la Passion selon Jean.

Le morceau que Bach a écrit sur la première strophe (*les Sionites*) n'est pas un simple choral à quatre voix, mais un choral de fantaisie, de grande étendue et du contenu le plus riche. Le soprano *ri-*

pieno chante le plain-chant (*cantus firmus*) pendant que les deux chœurs et les deux orchestres l'accompagnent en contrepoint. Il n'y a point de terme d'admiration assez fort pour exprimer la puissance colossale d'un tel déploiement de forces.

Quant aux solos que contient cette œuvre immortelle, jamais Bach n'en a écrit de plus beaux ; jamais il n'a produit de mélodies plus limpides, plus compréhensibles, plus persuasives que celles de sa *Passion selon Matthieu*. « Considéré dans son ensemble, dit M. Spitta[1], cet oratorio est une œuvre populaire au vrai sens du mot. Cette qualité n'est pas seulement fondée sur la vigoureuse accentuation du choral, sur le lien avec certaines perceptions populaires, ou sur la fidèle imitation d'usages chers à l'Église, elle repose sur le caractère général de la musique, qui, malgré sa profondeur, sa largeur, sa plénitude et tout l'art qui s'y révèle, offre partout, comme traits fondamentaux, la pureté et la simplicité. »

On n'admirera jamais assez l'art avec lequel Bach a traité les quinze chorals que l'on trouve dans cette œuvre. Le plus remarquable est celui qu'il a emprunté à un vieil hymne de Hassler (*Jean-Léon*, 1564-1612), élève et ami de Giovanni Gabrieli, et qu'il a intercalé cinq fois, avec variations dans les parties inférieures, dans la *Matthæus-Passion*. On le

1. *Ouvr. cité*, II, p. 382.

voit au n° 21, en *mi* majeur; au n° 23, en *mi b* majeur; au n° 53, en *ré* majeur; au n° 63, en *fa* majeur, et enfin, au n° 72, en *ut* majeur. Bach affectionnait tellement cet hymne, qu'il s'en est encore servi deux fois dans son oratorio de la *Nativité*.

La première exécution de la *Passion selon Matthieu* eut lieu à Leipzig, le vendredi saint, 15 avril 1729, après les Vêpres. Il n'est pas supposable que les auditeurs aient saisi sur l'heure l'immensité de cette œuvre inimitable. Il semble même qu'on lui fit un accueil au-dessous de ce que Bach avait le droit d'attendre, car le Conseil eut la petitesse de rejeter ses modestes propositions pour l'amélioration et l'augmentation des chœurs appartenant aux églises. Ce n'est que peu à peu que cette Passion éveilla l'admiration, et encore ne se répandit-elle pas au loin à cause de la difficulté de son exécution et des faibles moyens musicaux dont disposaient alors les églises.

Ce chef-d'œuvre se tient sur la limite où cesse la musique religieuse et où commence la musique de concert, non à cause de son style qui est vraiment ecclésiastique, mais à cause de la tendance artistique qui s'y laisse voir. Rien d'étonnant donc que le public préfère entendre cet oratorio dans une salle de concert plutôt que dans une basilique.

Bach a remanié plusieurs fois sa *Matthæus-Passion*. Telle que nous la possédons, avec les changements que le maître lui a fait subir et les développements



qu'il lui a donnés, elle ne peut avoir été exécutée avant 1740.

III

La musique des oratorios de la *Nativité*, de *Pâques* et de l'*Ascension* porte aussi le fond populairement ecclésiastique sur lequel reposent les Passions de J.-S. Bach. Dans les églises catholiques du moyen âge, les leçons évangéliques se disaient en rôles partagés aux fêtes de Noël, de Pâques et de l'Ascension. L'Église protestante, toutefois, n'a pas procédé de la même manière. On ne trouve — au moins pour Noël et l'Ascension — aucun exemple qui prouve qu'on les ait mises en pratique dans les pays protestants pendant un siècle et demi après l'introduction de la Réforme. Ce n'est que vers la fin du XVIIe siècle que l'on en rencontre en Thuringe; ainsi s'explique la raison pour laquelle Bach s'est servi pour ces ouvrages du titre étranger d'*Oratorium*.

L'oratorio de la *Nativité* date de 1734[1]. Le texte biblique se trouve dans Luc et dans Matthieu. Il n'est pas, comme dans les trois Passions, partagé en deux sections, à la manière des oratorios italiens, mais en six parties, d'après la mesure des Péricopes, pour les trois jours du Christ : le nouvel an,

1. *Appendice*, n° 2, cinquième année, vol. III des *Cantates religieuses*.

le dimanche qui le suit, et l'Épiphanie. Chaque partie forme de la sorte une section de musique pour chacun des six jours de fête et a été traitée comme telle dans la manière accoutumée. Les morceaux madrigalesques sont, en majeure partie, empruntés à des compositions profanes pour des occasions diverses. Ainsi, pour les chœurs du commencement de la première et de la troisième partie, de même que pour deux airs, Bach s'est servi de la musique du *Dramma per musica*, qu'il fit exécuter par l'ancienne société Telemann, le 8 décembre 1733, lors de l'anniversaire de naissance de la reine. Quatre airs, un duo et un chœur, sont empruntés à un ouvrage de même nature qu'il composa, le 5 septembre de la même année, pour la fête de naissance de l'héritier du trône, et à une cantate d'hommage écrite lors de la visite que le roi Frédéric-Auguste III fit à Leipzig, le 5 octobre 1734. Quant aux six autres morceaux, il y a lieu de croire que ce sont des translations de compositions antérieures que l'on ne trouve plus.

Dans de semblables conditions, il n'était pas possible que l'unité régnât dans l'oratorio de la *Nativité*. Ce défaut s'y fait vivement sentir ; maints passages de morceaux madrigalesques révèlent qu'originairement ils ont été conçus pour un autre texte ; néanmoins, cette œuvre est un riche trésor de mélodies neuves, faciles et ravissantes. Bach l'a traitée dans le grand style qui tient le milieu entre le genre

lyrique et le genre dramatique, style que l'on reconnaît déjà dans la musique de ses *Passions*. Après avoir représenté en traits si puissants et si émouvants les souffrances et la fin du Christ, il ne pouvait laisser passer la joyeuse fête de la nativité du Sauveur sans une offrande analogue.

Selon l'habitude de Bach, les chorals y sont écrits de main de maître. On a vu dans la *Passion selon Matthieu* qu'il a utilisé cinq fois comme choral un hymne de Hassler; il l'a inséré deux fois aussi dans le présent oratorio. Il aimait à se servir des chants composés par Luther. Ainsi, dans la première partie de l'œuvre que nous étudions, il a reproduit le cantique de Noël de Luther: *Gelobt seist du, Jesu-Christ* (Loué sois-tu, Jésus-Christ), et un autre encore du grand réformateur: *Von Himmel hoch du Kommst her* (Tu descends du haut des cieux).

L'oratorio de *Pâques*[1] ainsi que celui de l'*Ascension* n'offrent pas moins de beautés que le précédent et leurs formes démontrent qu'ils ont été composés alors que le talent du maître était dans toute sa plénitude, c'est-à-dire vers 1736. Les chœurs y sont peut-être encore plus développés, plus travaillés que ceux de la Passion de Matthieu; les imitations s'y montrent plus fréquentes et les effets moins dramatiques. Les chorals, traités comme ceux des Passions,

1. *Appendice* nº 2, vingt et unième année, vol. V de la *musique de chambre*.

décèlent que la congrégation chantait la mélodie pendant que le chœur et l'orchestre contribuaient à l'effet général par des harmonies aussi belles que simples.

Les *Motets* de Bach ne sont rien de plus qu'une branche latérale de ses cantates. Son oncle Jean-Christophe d'Eisenach, s'était signalé dans ce genre, qui consista d'abord en un morceau à plusieurs voix, sans accompagnement, sur un verset de la Bible ou la strophe d'un poème religieux. Jean-Christophe demeura fidèle à la technique vocale des maîtres du XVIe siècle. Quant à Sébastien, inféodé comme il l'était à la musique instrumentale, il ne suivit pas cette voie ; on s'aperçoit sur-le-champ que ses motets ont pris leur source dans la musique d'orgue. On ne saurait admettre qu'il les ait fait chanter sans accompagnement, eu égard aux difficultés d'exécution qu'ils présentent, difficultés que la voix humaine n'aurait pu vaincre si elle n'avait été soutenue par un accompagnement. Si elles ne sont pas bien rendues, ces œuvres risquent de paraître dépourvues de style, mais elles font un effet saisissant quand on les exécute avec virtuosité.

C'est un de ces motets que Doles, alors cantor de Saint-Thomas, fit entendre à Mozart quand celui-ci passa par Leipzig, en 1788, et lui produisit une telle impression qu'il s'écria : « Enfin, voici du nouveau et j'apprends ici quelque chose[1]. » — C'est le

1. Forkel, *ouvr. cité*, p. 21.

motet sur les paroles : *Singet dem Herrn ein neues Lied* (Chantez au Seigneur un nouveau cantique) qu'il étudia sur les parties séparées, et qui provoqua son étonnement autant que son admiration.

Ce motet en *ré* majeur et en mesure à 3/4 commence par une entrée du premier chœur qui débute avec un chaleureux élan. Le second chœur arrive ensuite en reprenant les mêmes motifs; puis survient un second thème, dans lequel les deux chœurs, alternant, entonnent un nouveau cantique au Seigneur en imitations superbes sur ces mots : *Israel freue dich* (réjouis-toi Israël).

Cet admirable chœur est suivi d'un *andante sostenuto* dit par le premier chœur, appuyé par une mélodie chorale du deuxième, sur laquelle se développent les oppositions les plus inattendues.

La conclusion du motet : *Amen, alleluya*, constitue une fugue à quatre voix, pleine de grandeur et de majesté.

Il n'était pas possible qu'une aussi belle œuvre ne fît pas une impression profonde sur l'âme sensible de l'auteur de *Don Juan*.

Après la visite de Mozart on revint pour quelque temps aux motets de Bach à Leipzig et dans d'autres parties de la Saxe; mais les cantates n'eurent pas cette chance : on les oublia, et l'on ne connut plus le maître que comme organiste et claveciniste. Pourtant ses cantates constituent l'œuvre collective la plus importante de sa vie de compositeur!!..

On ne sait pas le nombre des motets produits par l'inépuisable génie de ce grand artiste, et il est probable qu'on ne connaîtra jamais tout ce qu'il a écrit en ce genre. Hilgenfeldt[1] n'en compte que 17, dont sept à huit voix, mais il en existe encore d'autres, tant à la bibliothèque royale de Berlin que dans des collections particulières. La plupart de ces motets renferment de grandes beautés et sont remarquables par l'art avec lequel Bach fait dialoguer les deux chœurs lorsqu'il écrit à huit voix.

IV

Nous allons maintenant examiner les compositions profanes de J.-S. Bach qui appartiennent au domaine de la musique de chambre dramatisée. On sait déjà que, aussitôt son entrée en fonctions comme directeur de musique de l'Université, il s'efforça de prendre un pied solide dans la faveur des étudiants. Parmi les maîtres les plus aimés et les plus honorés de cette jeunesse, se trouvait alors MULLER (*Aug.-Frédéric*), docteur en philosophie, dont le jour de naissance tombait le 3 août. En 1725 ses élèves voulurent fêter son anniversaire, et Bach composa la musique d'une cantate tirée par Picander de la fable antique. C'est celle intitulée : *Æolus zufrie-*

1. *Joh. Seb. Bachs Leben, Wirken und Werke*, Leipzig, 1850, p. 111 et 112.

dengestellt (Éole calmé), déjà citée [1]. Pour honorer le savant docteur, Pallas veut donner avec les muses une fête sur l'Hélicon, mais elle craint les mauvais temps de l'automne. Déjà les vents violents sont en pleine rumeur dans leur antre, et leur maître, Éole, a promis de les mettre sous peu en liberté. Zéphir, dieu des souffles tempérés, et Pomone, la protectrice des vergers, ont vainement supplié Éole de retarder la sortie des tempêtes ; ce n'est que lorsqu'il entend Pallas prononcer le nom de Muller qu'il promet de ne point troubler la belle saison : il fait rentrer les ouragans dans leur tanière et les oblige à se calmer. Bach a traité magnifiquement le chœur des vents et le récitatif d'Éole ; l'air de Zéphir appartient aux plus gracieux que le maître ait écrits, et, comme opposition, il a fait d'Éole un lourdaud sauvage et grossier. Neuf ans plus tard (17 janvier 1734) il fit réexécuter cette cantate pour le couronnement, à Cracovie, de Frédéric-Auguste II comme roi de Pologne, sous le nom d'Auguste III. Pour célébrer ce grand événement certains changements furent apportés à cette œuvre qui, au lieu de s'adresser à Muller, dut fêter le roi de Pologne, grand-électeur de Saxe.

Le 3 mai 1727, le père de ce souverain, Auguste II, s'était arrêté à Leipzig, où il séjourna pour assister au jubilé de la Réformation. Son anniversaire de

1. *Appendice* n° 2, onzième année. *Musique vocale de chambre.*

naissance tombait le 12 mai. Au commencement de l'année il avait été gravement malade à Bialystock (Pologne), et, pour manifester la joie que leur causait son rétablissement, les habitants de Leipzig voulurent donner un éclat inaccoutumé à la fête de son jour natal. Le matin, dans la grande salle de l'Université, on récita une ode latine de Gœrner, puis on chanta un *Te Deum*, accompagné de salves d'artillerie et du carillon des cloches sonnant à toute volée. Le soir, à huit heures, devant la résidence royale, les étudiants, sous la direction de Bach, exécutèrent une cantate de sa composition, dont, malheureusement, la musique est perdue.

Bach a écrit aussi des cantates profanes [1], et dans cette catégorie il faut compter celle dite du *Café*. Au XVIIe siècle, la société européenne avait trouvé dans le café une nouvelle source de jouissances gastronomiques. Puisque l'on a chanté le vin et le tabac, pensèrent les artistes, on peut chanter aussi le café. Les Français le firent les premiers. Dans un recueil de *cantates françaises* [2] le café est chanté sous une forme plaisante. Les Allemands ne tardèrent pas à les imiter, et déjà en 1716 Krause (Jean Gottfried) avait composé le texte d'une cantate « sur le café ». Entre toutes les villes de l'Alle-

1. *Appendice* nº 2, treizième année : *Cantates de fiançailles.*
2. Paris, 1703, liv. III, nº 4.

magne, Leipzig se distingua par la passion de ses habitants pour ce produit exotique. Quoique jusqu'à la guerre de Sept ans les gens aisés seuls eussent fait usage du café, le conseil communal de Leipzig dut, en 1697 déjà, permettre le commerce du thé et du café, et en 1725 la ville n'avait pas moins de huit établissements privilégiés pour la vente de la précieuse fève de l'Arabie et de son aromatique boisson. Picander y trouva matière à exercer sa verve satirique. Il publia en 1725 dans le premier volume de ses contes, une sorte de gazette, dans laquelle il relatait une prétendue correspondance entre des personnes établies en des contrées diverses.

Un peu plus tard (1732), une occasion s'offrit à Bach d'écrire une cantate sur le texte de Picander : *Schlendrian et sa fille Lisette.* Le père ne peut dompter la passion de sa fille pour le café, passion qu'elle partage avec toutes les femmes de Leipzig. C'est en vain qu'il la menace ; une seule remontrance fait de l'effet : celle de ne point lui donner de mari. Mais Lisette ruse, et pendant que son père sort pour chercher un gendre, elle se promet de n'épouser que celui qui s'engagera à lui permettre le café. Les personnages sont bien caractérisés et sont différents l'un de l'autre. Le vieux bougonne et tempête, mais Lisette raille et compte sur la victoire, car elle saura s'emparer de son prétendu. Tel est le texte que Bach illustra de sa musique, qui est écrite pour soprano,

ténor et basse, avec accompagnement de deux violons, viole, flûte et basse continue [1].

Une autre cantate dramatique d'un style plus relevé, intitulée : *Der Streit zwischen Phœbus und Pan* (la lutte de Phébus et de Pan), porte un caractère jovial et quelque peu satirique [1]. Picander la composa en 1731, et elle fut exécutée dans l'été de la même année, lors de la réunion de la société musicale. La légende grecque dit que Phébus-Apollon, dieu de la lyre, lutta avec Marsyas, le joueur de flûte, qu'il le vainquit et que, après sa victoire, il l'écorcha tout vif. Postérieurement, cette même légende a remplacé Marsyas par le dieu Pan, lequel est également battu par Apollon. Seulement la punition n'atteint pas le dieu des bergers; elle ne frappe que Mydas, roi de Phrygie, qui se voit gratifié d'oreilles d'âne pour avoir préféré le jeu de Pan à celui d'Apollon-Phébus. Picander a introduit dans son canevas Tmolus, le dieu lydien des montagnes, comme juge du camp. Momus, dieu de la satire, et Mercure l'assistent en témoins de la joute. La cantate débute par un délicieux chœur chanté par les vents, puis le tournoi commence. Pan se pose en fanfaron et vante les effets de sa flûte, à quoi Momus objecte, en chantant un air railleur,

1. *Appendice* nº 2, vingtième année ; vol. IX des *Cantates*.
1. *Appendice* nº 2, onzième année. *Musique vocale de chambre*.

que la victoire appartiendra, non à celui qui jouera, mais à celui qui chantera le mieux. Phébus entonne un air en l'honneur de son favori, le bel Hyacinthe, et Pan, à son tour, chante un air dans lequel il tourne en dérision la sagesse de son adversaire. Vient ensuite le jugement. Dans un bel air, Tmolus déclare que Phébus est le vainqueur; mais Mydas se prononce en faveur de Pan et reçoit son châtiment. Dans un duo, Mercure et Momus tirent la morale du récit, et la cantate se termine par un grand chœur qui glorifie l'art d'Apollon. En étudiant cette œuvre, on est surpris de la diversité du génie de Bach; on ressent un étonnement profond en trouvant tant de franche gaieté chez un compositeur dont la vie entière fut consacrée à l'art ecclésiastique; à la musique sérieuse, grave, fuguée, et qui se montra toujours peu partisan de l'opéra. On croit que, sous les traits de Mydas, Bach a voulu représenter SCHEIBE (*Jean-Adolphe*), fils du facteur d'orgues, Jean Scheibe. Jean-Adolphe s'était permis d'écrire quelques articles dans lesquels il traitait assez cavalièrement le cantor de Saint-Thomas. Né en 1708, à Leipzig, Scheibe était entré en 1725 à l'Université, où il étudia la musique. Lorsque Grœbner, organiste de Saint-Thomas, mourut en 1729, Scheibe se mit sur les rangs pour le remplacer, mais son jeu ne paraît pas avoir produit une bonne impression sur les juges, au nombre desquels se trouvait Bach, et la place fut donnée à Gœrner. En 1735, Scheibe

habitait encore Leipzig, où il donnait des leçons de clavecin ; mais en 1737 nous le trouvons à Hambourg, rédigeant un journal de musique intitulé : *Der Critische Musicus* (le Musicien critique), dans lequel il brise des lances contre Bach et Gœrner. On en a vu précédemment un extrait. Si, comme cela est possible, le public de Leipzig reconnut Scheibe sous les traits de Mydas, il ne serait pas surprenant que Scheibe ait cherché à se venger d'une plaisanterie aussi mordante.

V

Il nous faut aussi faire connaître une querelle assez sérieuse qui éclata entre Bach et le fils Ernesti, devenu recteur en 1736, querelle dont nous devons nous féliciter, car, selon toute apparence, c'est à elle que nous sommes redevables de la lettre à Erdmann, déjà citée, et aussi d'une œuvre qui, à elle seule, suffirait pour immortaliser le nom de Bach ; il s'agit de sa grande *Messe en* si *mineur*.

Nous avons vu qu'en 1726, Gesner avait succédé au vieil Ernesti en qualité de recteur de la *Thomasschule* et que, par son mérite et sa fermeté, il avait su relever l'école tombée en décadence par suite de l'insuffisance de son prédécesseur. Il avait une profonde estime et une amitié sincère pour Bach, qui le regretta lorsque Gesner quitta l'école, en 1736, pour aller professer à l'Université de Gœttingue, où il

publia, en 1738, une bonne édition de Quintilien. Dans une note du texte [1], il donne un libre cours à son admiration pour Bach, en répondant au rhéteur qui fait l'éloge de la musique des anciens : « Tout ceci, mon cher Fabius, tu le tiendrais pour bien peu de chose s'il t'était donné de pouvoir t'élever des régions inférieures où tu reposes pour venir entendre Bach, mon ancien collègue à l'école Saint-Thomas de Leipzig. Tu verrais alors comment, avec ses deux mains et ses deux pieds, il gouverne l'orgue, cette combinaison dans un seul instrument d'un nombre infini de cithares..., etc... Je voudrais que tu pusses le voir faire à lui seul ce que plusieurs joueurs de cithare et six cents joueurs de flûte ne réussiraient point à produire; je voudrais que tu le visses diriger à la fois trente ou quarante musiciens, l'un d'un signe de tête, l'autre à l'aide de son pied, d'autres encore en les menaçant du doigt. Pour moi, cher Fabius, pour moi qui suis à tant d'égards admirateur de l'antiquité, mon opinion est que Bach et quelques-uns de ses émules unissent dans leur personne plusieurs *Orphées* et vingt *Arions.* » On ne saurait faire un éloge plus complet et plus juste du grand cantor [2].

Ernesti (*Jean-Auguste*), qui depuis 1732 exerçait les fonctions de vice-recteur de Saint-Thomas, avait

1. Livre I, chap. xii.
2. Voyez Félix Grenier, trad. franç. de Forkel. p. 125.

succédé à Gesner comme recteur en 1736. Né en 1707, Ernesti était arrivé très jeune à la direction de l'école. Une vive conception des écrivains de l'antiquité, une vaste érudition, une instruction solide et un don naturel de pédagogie, le rendaient éminemment apte à cette fonction. Sous son impulsion, l'école prit un essor qu'elle ne connaissait plus depuis longtemps et, sous ce rapport, il se montra à la hauteur de son devancier Gesner, qu'il surpassait en clarté et en sûreté dans les travaux scientifiques, mais dont il n'avait ni l'attrayante génialité, ni l'aimable urbanité, ni la largeur de vues. Il lui manquait aussi sa sagesse, sa finesse et surtout son tact.

Bach, qui approchait de la cinquantaine, fut d'abord en excellents termes avec son supérieur, dont il aurait pu être le père et qui, en 1733 et 1735, avait consenti à être parrain de deux de ses enfants. Ces bons rapports ne devaient, par malheur, être que de courte durée. Dans les chœurs formés par les internes de Saint-Thomas, les préfets étaient considérés comme les représentants du cantor, et le premier de ces préfets jouissait d'une prépondérance marquée. En 1736, un nommé Krause (*Gottfried-Théodore*) occupait cet emploi. Bach lui avait recommandé de se montrer sévère pour les élèves qui, en son absence, causeraient du désordre. Krause, malgré ses exhortations et ses menaces, n'ayant pu empêcher les grossièretés de cette bande de mauvaises têtes pendant une messe de mariage,

voulut punir les plus mutins; ils résistèrent et il fallut que le préfet en vînt aux voies de fait. Les battus allèrent se plaindre au recteur, qui donna tort au préfet, le blâma et prononça contre lui une sentence outrageante : il le condamna à recevoir une correction corporelle devant toute l'école. Les notes scolaires de Krause étaient excellentes ; il voulait entrer à l'Université et allait passer ses derniers examens. Bach s'interposa et déclara assumer toute la responsabilité de l'acte de son préfet; il ne put rien obtenir. Une seconde démarche auprès du recteur n'eut pas un sort meilleur, et, pour échapper à la honte, Krause quitta l'école.

Bach se sentit personnellement blessé; il se dit qu'Ernesti aurait dû avoir plus d'égards pour ses tentatives de conciliation et qu'il avait fait preuve d'un mauvais vouloir presque offensant pour le cantor. Il conçut dès lors contre le recteur une rancune qui le poussa à des actes violents et qui fit craindre un moment de fâcheuses conséquences.

L'ordonnance de 1723, concernant l'école, donnait au cantor le droit de choisir parmi les écoliers les préfets des quatre chœurs; le recteur devait ratifier ce choix, mais n'en avait pas l'initiative. Gottfried Krause s'étant retiré, le recteur le remplaça de son chef par Jean Gottlob Krause, de Gross-Deuben. Un hasard étrange voulut que le nouveau préfet portât le même nom que l'ancien, bien qu'il ne fût pas son parent. Ce Krause déplaisait au

cantor, qui, en maintes occasions, ne s'était pas gêné pour exprimer l'opinion qu'il avait de ses capacités. Musicalement parlant, il le regardait comme incapable d'être préfet, même d'une classe secondaire. Il l'accepta cependant, bien que le despotisme du recteur l'irritât. Au bout de quelques semaines on reconnut que Krause II était insuffisant ; Bach le fit descendre au second rang et mit à sa place Küttler Samuel, musicien habile. Il en avisa le recteur, qui fit la grimace, mais qui céda. Quant à Krause, il ne voulut pas céder ; il alla se plaindre au recteur, qui le renvoya au cantor. Celui-ci, peu endurant de sa nature et à bout de patience, se répandit en invectives contre le recteur qui, disait-il, voulait faire le maître et se mêler de ce qui ne le regardait pas ; il osa même le lui dire en face et devant les élèves. Ernesti crut devoir donner suite à l'affaire ; il porta plainte au comité directeur et reçut l'autorisation d'obliger Bach à réinstaller Krause dans son poste de premier préfet. Le cantor n'avait pas tardé à s'apercevoir qu'il avait été trop loin et se montra disposé à transiger ; il consentit même à se rendre au désir d'Ernesti; mais, à la leçon suivante, Krause se comporta si mal que Sébastien le suspendit de nouveau de ses fonctions. Le 20 juillet il se mit en voyage et ne revint que le 1er août. Le 11, Ernesti lui écrivit que s'il continuait à tenir Krause éloigné, il irait lui-même l'installer. Mais le cantor était trop de sa

race pour céder, surtout quand il croyait avoir raison; il ne répondit pas au recteur et ne fit rien. Avec deux hommes aussi têtus l'un que l'autre la situation ne pouvait qu'empirer, et pendant plusieurs dimanches l'office divin en souffrit. Le conseil intervint et donna tort à Bach, qui n'en tint aucun compte et chercha un appui d'un autre côté.

Le 27 juillet 1733 il avait adressé à la cour de Dresde un placet à l'effet d'obtenir le titre de compositeur du roi, mais aucune réponse n'était venue; les troubles politiques qui signalèrent le commencement du règne d'Auguste II, et son absence de la Saxe pendant près de deux années (3 novembre 1734 — 7 août 1736) furent probablement la cause de ce silence. Depuis, Bach avait cherché à se rendre agréable à la cour en écrivant des cantates pour des fêtes. L'horizon politique s'étant rasséréné, il pensa qu'une nouvelle demande obtiendrait un meilleur résultat que la première. Le 27 septembre 1736 il adressa au roi une seconde supplique, qu'il lui remit le 29, à son passage à Leipzig. La réalisation de son désir tardant trop à son gré, il allait recourir à une autre démarche, lorsqu'en novembre lui arriva la pièce suivante :

« Décret nommant Jean-Sébastien Bach compositeur de la chapelle royale.

» Sur la pétition de notre fidèle sujet, Jean-Sébastien Bach, et pour le récompenser de son habileté musicale et de ses bons services, Nous, roi de

Pologne et grand-électeur de Saxe, le nommons compositeur de notre chapelle royale. — Ce décret a été signé de la main de Sa Majesté et revêtu de son sceau. Donné à Dresde, le 19 novembre 1736. »

Il est à croire que ce décret fut rendu sur la recommandation de l'ambassadeur de Russie près la cour de Dresde, le baron de Kayserling, grand admirateur de Bach et son zélé protecteur. Avant d'être envoyé à Dresde comme ambassadeur du czar (13 décembre 1733), le Finlandais Hermann Carl, baron de Kayserling, avait occupé la présidence de l'Académie des sciences de Pétersbourg. Le 30 octobre 1741 le roi Auguste II, qui l'affectionnait, lui conféra le titre de comte, et il demeura à Dresde jusqu'en 1745. Grand connaisseur en musique et passionné pour cet art, il aimait à réunir chez lui tout ce que la Saxe comptait d'artistes distingués. Chaque fois que Bach se rendait à Dresde il allait faire entendre au baron ses dernières productions; il n'est donc pas surprenant que Kayserling l'ait pris en amitié et fait son possible pour l'obliger.

Pour l'intelligence de notre récit, il est bon que nous remontions de quelques années en arrière, c'est-à-dire jusqu'en 1733, où Bach adressa sa première pétition au roi de Pologne.

Au premier rang des compositions qu'il mit au jour à Leipzig, il faut placer ses messes latines. Il

en a écrit *cinq*[1] dont quatre messes brèves en *fa* majeur, *sol* majeur, *sol* mineur et *la* majeur, et une grande messe en *si* mineur[2]. Des quatre petites messes, deux pour le moins datent de 1737, mais il est impossible de les classer chronologiquement; la seule chose dont on soit certain, c'est que toutes ont été écrites après 1730, et que la première et la troisième datent de 1737. « Je suis convaincu, dit M. Spitta[3], que Bach les a composées l'une après l'autre en peu de temps, et les a ordonnées d'après leurs propriétés internes. » Les messes en *sol* majeur et en *sol* mineur ne sont pas des œuvres originales; leurs parties essentielles ont été prises dans des cantates produites antérieurement.

On pourrait s'étonner que Bach, luthérien des pieds à la tête, ait écrit des messes latines; on le comprendra quand on saura qu'elles ne furent pas destinées aux églises de Leipzig, quoiqu'en cette ville l'office divin ait conservé plus qu'en tout autre endroit des éléments catholiques. Longtemps encore après que Bach eut cessé de vivre, les hymnes, motets, *Sanctus*, *Gloria* et autres passages de la messe en latin formèrent les parties constitutives des solennités ecclésiastiques de Leipzig, en dépit des objections présentées en 1702 déjà par le conseil com-

1. Voyez *Appendice* nº 2, troisième année.
2. Voyez *Appendice* nº 2, sixième année.
3. *Ouvrage cité*, II, p. 510.

munal contre tout ce qui avait de l'analogie avec le culte catholique romain. Même certains chants que faisaient entendre les *Thomasiens*, en parcourant les rues au XVIIIe siècle, étaient encore latins. En composant ces morceaux religieux, Bach ne faisait que satisfaire aux devoirs de son emploi, comme le firent avant et après lui d'autres cantors de Saint-Thomas. Son *Magnificat* en *ré*[1] fut composé pour les vêpres de Noël, en 1723. Ses divers *Sanctus*[2] en *ut* majeur, *ré* majeur, *ré* mineur et *sol* majeur, étaient destinés à être exécutés aux vêpres des grandes fêtes. Le *Gloria* même trouvait son utilisation le jour de Noël. Au contraire, les messes brèves entières ne pouvaient s'adapter au culte des principales églises de Leipzig. Il est facile de voir que les messes en *sol* majeur et en *sol* mineur ne furent pas écrites pour ces églises, et, comme la messe concertante était contraire à leur liturgie, ces diverses productions furent incontestablement destinées à une autre localité, à Dresde, par exemple, où l'on professait le culte catholique. Tout fait croire que Bach voulut ainsi se faire connaître comme compositeur, pour obtenir la distinction qu'il ambitionnait et pour se créer une protection puissante dans la situation délicate où il se trouvait envers ses supérieurs à Leipzig. Ces messes, qu'il n'est pas besoin

1. Robert Franz, *Mittheilungen über J.-S. Bach Magnificat.* Halle, 1863, in-8°.

2. Voyez *Appendice* n° 2, onzième année.

d'examiner longtemps pour être convaincu qu'elles furent écrites hâtivement, prouvent que le temps lui manqua pour en produire de tout à fait originales.

Lorsque Frédéric-Auguste II mourut, le 3 février 1733, Bach s'empressa de témoigner son dévouement au nouveau monarque, et chercha en même temps à se mettre en liaison plus directe avec la cour pour relever sa considération aux yeux des magistrats de Leipzig. C'est dans cette intention qu'il composa le *Kyrie* et le *Gloria* de sa grande messe en *si* mineur, qu'il alla porter lui-même à Dresde, le 27 juillet 1733, et qu'il accompagna de la lettre suivante :

« *A Monseigneur Frédéric-Auguste, prince royal de Pologne et Lithuanie, duc de Saxe, etc., mon très honoré maître.*

» Monseigneur,

» Avec le plus profond respect, j'ai l'honneur d'envoyer à Votre Altesse Royale un petit travail de ma science musicale, la suppliant de ne point le considérer d'après la faiblesse de la composition, mais avec des yeux cléments, et de me prendre sous sa puissante protection. Depuis plusieurs années j'ai le *directorium* de la musique des deux églises principales de Leipzig, mais j'ai souffert innocemment d'injustes procédés et j'ai vu diminuer mes émoluments, que je toucherais probablement dans

leur intégralité, si Votre Altesse Royale me faisait la grâce de me conférer un titre (*Prædicat*) dans la chapelle de sa cour et signait un décret dans ce sens. Une telle faveur appellera mon éternelle reconnaissance et m'obligera de composer pour Votre Altesse Royale de la musique d'église et d'orchestre à laquelle j'apporterai mon assiduité et tous mes moyens.

» Je suis, en attendant, de Votre Altesse Royale,

» Le très humble et très obéissant serviteur.

» J.-S. BACH.

» Dresde, 27 juillet 1733. »

Le *Kyrie* dont il vient d'être parlé, est un morceau unique dans son genre. Ses deux stupéfiantes fugues et le duo si mélodieux et si savamment développé qui les sépare n'ont rien de commun avec les morceaux lents et graves des vieux maîtres. Bach seul pouvait les concevoir et les réaliser ainsi. Le désir de gagner la cour à son parti lui inspira l'idée d'écrire une messe complète, projet qu'il mit à exécution en 1738, avec sa sublime messe en *si* mineur, œuvre grandiose, de proportions tellement majestueuses et d'un caractère si exceptionnel, qu'on ne peut la comparer aux autres messes, ni la rattacher à une époque quelconque. Quoique destinée au culte protestant, Bach l'écrivit cependant d'après les formes de l'Église romaine. Inapte à être exécutée dans l'église, autant à cause de son excessive lon-

gueur que de l'exubérante élaboration de son style et de l'écrasante difficulté de son exécution, on ne doit la regarder que comme un oratorio. Envisagée ainsi, elle a le droit d'être classée parmi les plus belles créations de l'esprit humain. Plus qu'aucune autre des productions de Bach, la messe en *si* mineur est l'expression exacte de sa puissante individualité. Au nombre des vingt-six morceaux qui constituent l'ensemble de cette admirable conception, il y a six airs et trois duos. Point de récitatifs. Les dix-sept autres pièces sont des chœurs à quatre, cinq et six voix, ou des doubles chœurs à quatre voix. Les chœurs tiennent la première place dans ce vaste ouvrage; ils sont d'une grandeur et d'une majesté incomparables. Mais le morceau qui offre un intérêt tout particulier, c'est le *Credo*, qui est un des exemples les plus remarquables du traitement d'un ancien *canto fermo* par les harmonies modernes, avec accompagnement d'un contre-point très développé.

« Toutes les compositions de Bach, dit fort jus-
» tement M. Spitta[1], fussent-elles perdues, à l'ex-
» ception de cette messe en *si* mineur, qu'elle suf-
» firait seule pour le faire apprécier par la postérité
» comme ayant eu, pour ainsi dire, la révélation
» divine! »

1. *Ouvrage cité,* II, p. 528.

VI

Cependant la confiance que Bach avait placée dans l'effet que produirait le titre de compositeur de la chapelle royale qui venait de lui être accordé fut en partie trompée. Le conflit avec Ernesti n'en continua pas moins, et le conseil ne fit pas mine de s'en préoccuper. Le consistoire même ne put amener une conciliation. Enfin, le roi étant venu à Leipzig pour les fêtes de Pâques de 1738, il exigea que cette situation prît fin et se prononça en faveur de Bach. La contestation durait déjà depuis plus de deux ans. Toute querelle publique cessa, mais une animosité sourde n'en subsista pas moins entre les deux adversaires. Flatté dans son amour-propre de pouvoir ajouter à son nom les titres de compositeur de la cour et de maître de chapelle des princes de Weissenfels et d'Anhalt-Cœthen, Bach se consola d'être, en quelque sorte, mis au ban de l'école de Saint-Thomas et se livra plus ardemment que jamais à la culture de son art.

On a vu précédemment que, dès les premières années du XVIII[e] siècle, les sociétés musicales d'étudiants avaient acquis une importance incontestable à Leipzig, surtout celle fondée, en 1704, par Telemann et dirigée plus tard par Sébastien Bach. On ne peut méconnaître en cela un effort réel tenté pour donner à la pratique de la musique en général, une forme

plus large et plus libre, car s'il y eut des exécutants, il y eut aussi des auditeurs. Toutefois, ces sociétés se bornaient aux cercles de la jeunesse académique. Ce n'est que quarante ans plus tard que l'on voit la bourgeoisie s'intéresser à ces concerts. En 1741, un membre de la riche famille commerciale des Zehmisch conçut le projet de fonder une nouvelle société musicale et le réalisa en 1743. L'entreprise réussit au delà de toute espérance et prit un tel essor, que, le 9 mars 1744, on célébra l'anniversaire de sa fondation par une cantate de fête. Au bout de quelques années, il fallut installer les concerts dans un local plus vaste et de cette société est sortie celle si florissante et si célèbre aujourd'hui sous le nom bien connu de *Société des concerts du Gewandhaus*[1].

A côté de cette institution, les réunions musicales des étudiants perdirent leur ancienne splendeur. Gœrner, il est vrai, maintint son *collegium musicum* avec la ténacité qui lui était propre ; mais la société Telemann tomba en décadence et Bach en abandonna la direction, qui fut reprise, en 1746, par Gerlach, et continuée, en 1747, par Jean Trier, étudiant en théologie et musicien expérimenté. Trier conserva cette direction jusqu'en 1754, année où il quitta Leipzig. On n'a pas découvert le motif de la retraite de Bach ; tout ce que l'on sait à cet égard, c'est qu'elle se produisit entre 1736 et 1746. Peut-être ne

1. Voyez *Appendice* nº 5.

se souciait-il pas de rester à la tête d'une société secondaire ; en tout cas, on ne voit pas qu'il ait pris part à l'institution des nouveaux concerts fondés par la bourgeoisie. Avec sa célébrité et son immense talent, il n'aurait pu en être que le chef ; ne l'ayant pas été, on peut admettre qu'il n'eut point d'influence sur ses membres, ou qu'il ne voulut pas en avoir. A tout prendre, on serait tenté de croire que Bach fut ce que l'on appelle vulgairement un *mauvais coucheur ;* on admirait son talent, on lui rendait pleine justice, mais il y a toute apparence que les artistes de la société des bourgeois ne voulurent pas être en butte à ses brusqueries, ni à ses rebuffades, et le tinrent à l'écart. Il semble que M. Spitta[1], admirateur ardent de Bach, et qui se ferait un cas de conscience de formuler une opinion capable de jeter seulement une ombre sur la gloire de son héros, il semble, dis-je, que M. Spitta ne soit pas éloigné de partager la même opinion, car il a écrit cette phrase qui laisse supposer plus de choses qu'elle n'en dit : « Tout bien considéré, on acquiert la conviction que Bach fut admiré, *mais beaucoup moins compris et* AIMÉ ». Ceci, qu'on veuille bien le remarquer, n'enlève rien aux qualités morales de Bach, mais l'étude de sa vie que nous avons faite jusqu'ici, nous montre qu'il ne souffrait pas la contradiction, qu'il s'entêtait dans

1. *Ouvrage cité*, II, p. 501.

ses rancunes, et qu'il menait à la baguette, non seulement les élèves, mais encore les musiciens placés sous ses ordres. Il est présumable que les sociétaires des nouveaux concerts ne voulurent pas l'avoir pour chef, car dans la solennité de 1744, dont il a été parlé tout à l'heure, la cantate de réjouissance ne fut pas son œuvre, mais celle de Doles (*Jean-Frédéric*), étudiant qui habitait Leipzig depuis 1738, et qui avait alors vingt-huit ans. Doles devait, en 1755, succéder à Bach dans le cantorat de Saint-Thomas.

Malgré cela, il est certain que Jean-Sébastien jouissait de la considération générale et qu'il comptait comme une des célébrités de Leipzig. Pas un musicien de valeur ne traversait cette ville sans lui payer son tribut de respect et d'admiration ; les élèves se pressaient autour de lui et l'on faisait grand cas de ses recommandations. Personne ne doutait de sa probité ni de son honorabilité, et l'on en était si bien convaincu que, lorsque, en 1744, le facteur Jean Scheibe livra un orgue à l'église Saint-Jean, on choisit pour l'examiner Bach qui, cependant, avait à se plaindre du fils de Scheibe. Sébastien ne démentit pas sa bonne renommée ; il procéda consciencieusement à l'examen de l'orgue qu'il déclara excellent.

Il est encore une autre société musicale qui fit parler d'elle à Leipzig, mais qui n'avait pas pour but les concerts ni la musique pratique ; ce fut la

société des sciences musicales (*Societät der Musikalischen Wissenschaften*) fondée en 1738. Son instigateur, Mizler (*Laurent-Christophe*), l'un des futurs collaborateurs du nécrologe, naquit en 1711 à Heidenheim (Wurtemberg). En 1731, il entra comme étudiant à l'Université de Leipzig et sur la recommandation de Gesner, Bach consentit à lui donner des leçons de clavecin et de composition. Ayant obtenu en 1734 le grade de *magister*, il soutint publiquement, le 30 juin, une thèse ayant pour objet de prouver *quod musica ars sit pars eruditionis philosophicæ* (que la musique est une partie de l'érudition philosophique). Il dédia sa thèse à quatre musiciens, savoir: Mattheson, Bach, Brümler et Ehrmann. Dans sa dédicace à Bach il lui dit: « De tes instructions en musique pratique, ô illustre Bach, j'ai retiré un grand profit et je regrette de n'avoir pu en tirer davantage. » — En 1736, il ouvrit à Leipzig des conférences sur les mathématiques, la philosophie et la musique; il écrivit aussi un traité d'harmonie (*Generalbasslehre*) dans lequel il a poussé jusqu'à l'absurde la connexion de la musique avec les mathématiques. Il fut plus heureux dans sa publication d'une revue mensuelle intitulée: *Neu eröffnete musikalische Bibliothek* (nouvelle bibliothèque musicale); puis, secondé par son protecteur, le comte Lucchesini, Mizler put fonder la société des sciences musicales, qui n'attira pas d'abord l'attention de Bach. Le but

de la société, qui était la recherche de la solution de tous les problèmes se rattachant à la musique considérée comme art et comme science, lui était au fond, très indifférent. Il lui importait peu que l'on cherchât pourquoi les suites de quintes et d'octaves sont fausses ; et d'ailleurs, à cette époque, on ne savait presque rien encore sur la question des tonalités, et l'on ne se doutait pas que les successions de quintes ne sont proscrites que parce qu'elles font passer d'emblée et sans préparation dans deux tonalités différentes. Au fond, l'enseignement donné alors ne reposait que sur l'empirisme et non sur la méthode. Ce n'est que plus tard que les esprits philosophiques sentirent le besoin de connaître les raisons qui faisaient édicter telle ou telle règle. Bach ne s'en doutait probablement pas. Dans son traité de la basse continue, dont je parlerai plus loin, il dit simplement « que deux quintes et deux octaves ne doivent pas se suivre consécutivement, parce que ce n'est pas seulement un *vitium*, mais encore parce que cela sonne mal, » et c'est suffisant pour lui. Pourquoi cela « sonne-t-il mal ? » cela ne le regarde pas ; c'est ainsi. Là où Mizler veut rattacher la basse fondamentale aux mathématiques, il se borne à dire : « Dans la basse fondamentale, la main gauche joue les notes écrites, la droite y ajoute des consonances et des dissonances, afin d'obtenir une harmonie résonnant bien, à l'honneur de Dieu et à la récréation du cœur humain. Si l'on

n'y prend pas garde, on ne fait pas de vraie musique; ce n'est plus que du bruit et de la routine. » Et c'est tout. On sait, du reste, que Bach ne chercha jamais à définir les rapports qui peuvent exister entre les mathématiques et la musique. A propos de la méthode de Mizler, Mattheson a dit[1] : « Bach, » pas plus que moi, ne lui a fait connaître les rai- » sons mathématiques de la composition. J'en puis » répondre. » — De plus, les auteurs du nécrologe font observer que « Bach ne se livra pas aux observations théoriques sur la musique ». Sans contredit, Bach n'enseignait pas à ses élèves, — et il avait raison — les calculs des proportions numériques des sons, qui, dans son opinion, n'étaient point faites pour les compositeurs, mais convenaient plutôt aux théoriciens et aux facteurs d'instruments. Mizler eut beaucoup de peine à obtenir de lui qu'il voulût bien faire partie de sa société des sciences musicales; il dut intercéder pendant plusieurs années pour l'y décider. Enfin, en 1746, il se réjouit dans son journal de ce qu'il est parvenu à augmenter la société de trois membres considérables : Graun, Bach et Sorge. Graun y entra en 1746, mais Bach attendit jusqu'à l'année suivante avant d'y faire acte de présence. Une fois sociétaire, il en remplit les devoirs en composant un triple canon à six voix avec des variations en canon, sur le texte : *Von*

1. *Ehrenpforte*, p. 331, note.

Himmel hoch da komm ich her (j'arrive du ciel), qui est peu connu, et n'a pas été apprécié selon son mérite. La postérité doit en outre de la reconnaissance à la société des sciences musicales pour lui avoir conservé une fidèle image de J.-S. Bach. Aux termes des statuts, les sociétaires étaient tenus de remettre leur portrait peint à l'huile. Hausmann fut chargé de reproduire les traits du maître, et lors de la dissolution, en 1775, de la société fondée par Mizler, ce portrait fut attribué à l'école de Saint-Thomas, en souvenir du grand homme qui l'avait illustrée, et il s'y trouve encore.

Ce n'est pas seulement à Leipzig que Bach jouit d'une immense renommée ; à Dresde aussi on prisait fort ses talents ; c'est pourquoi il s'y rendit souvent, et après qu'en 1733 son fils Friedemann y eut été choisi comme organiste de Sainte-Sophie, et surtout quand lui-même eut été nommé compositeur de la cour, ses visites dans la capitale de la Saxe furent plus fréquentes. Pourtant, on ne trouve de traces que de quatre voyages en cette ville de 1723 à 1750 ; mais il n'est pas croyable que ses excursions à Dresde, dont il était peu éloigné, se soient réduites à un si faible nombre ; trop de motifs l'y attiraient pour qu'il n'y fût pas allé souvent. En 1731, il y fut appelé par le désir d'assister à la première représentation de *Cléofide*, opéra de Hasse, nouvellement arrivé à Dresde en qualité de maître de chapelle. Hasse y vint de Venise avec sa femme, la

célèbre Faustina, la protagoniste des opéras de son mari. La présence de ce couple à Dresde fut pour l'Allemagne musicale un événement de la plus haute importance. La réputation de l'orchestre et du théâtre de Dresde, dirigés par Hasse, *Il Sassone*, comme l'appelaient les Italiens, se répandit dans toute l'Europe, et l'on s'en fera une idée en lisant ce qu'en a dit Jean-Jacques Rousseau dans ses *Confessions* et dans son *Dictionnaire de musique*. L'enthousiasme que soulevèrent les compositions dramatiques de Hasse et le chant de Faustina devint du délire. Un chroniqueur de l'époque (anonyme) va jusqu'à dire que « faire l'éloge de ce couple est aussi superflu que d'allumer une lampe en plein soleil ». Le lendemain de la représentation de *Cléofide*, Bach se fit entendre sur l'orgue de Sainte-Sophie. Il ne paraît pas que la cour l'ait jugé digne de se déranger pour aller l'écouter ; mais la chapelle tout entière, Hasse en tête, n'y manqua pas, et le succès du maître fut complet. Ce n'était pas peu de chose que de briller après *Cléofide*, qui occupait tous les esprits et faisait l'unique sujet des conversations de Dresde. Lorsqu'en 1736 Bach eut envoyé sa messe en *si* mineur et reçu le titre de compositeur de la cour, il revint à Dresde et s'y produisit, le 1er décembre, sur le nouvel orgue construit par Silbermann, dans l'église Notre-Dame. Cette fois la cour et la noblesse y assistèrent, et chacun porta aux nues le talent de Bach qui, pendant

deux heures, tint son auditoire sous le charme.

Les meilleurs musiciens de Dresde, tels que Pisendel, Weiss, etc., ainsi que tous les artistes de passage, se faisaient un honneur d'être admis dans l'intimité du cantor de Saint-Thomas. Pisendel entre autres, qui, déjà en mars 1709, avait été faire sa connaissance à Weimar, manifesta un très grand intérêt pour la *Viola pomposa*, et s'en servait volontiers dans ses accompagnements. Les détails manquent sur les relations que Bach eut sans doute avec Buffardin, Heinichen, Hebenstreit, Quantz et autres ; mais on sait que ses rapports avec Hasse et Faustina furent cordiaux et reposaient sur une sincère admiration mutuelle. Le célèbre couple alla plusieurs fois le voir à Leipzig et ne lui ménagea pas les preuves de sa haute estime et de ses sympathies.

SEPTIÈME PÉRIODE

LE PROFESSEUR ET SES DISCIPLES

(LEIPZIG 1740-1748)

I

Il nous reste à faire connaître Bach le didacticien et le professeur; en cela encore, il ne fut pas moins grand qu'en composition et en virtuosité.

Depuis sa vingt-deuxième année qu'il débuta dans l'enseignement, jusqu'à son dernier jour, c'est-à-dire pendant quarante-trois ans, il forma de nombreux élèves auxquels il enseigna l'orgue, le clavecin et la composition. Bien qu'il soit naturel de penser qu'il dut se façonner pour lui-même une méthode particulière, il est cependant difficile de croire qu'il ait toujours pratiqué l'enseignement de la même manière et d'après un plan tracé d'avance; il était trop intelligent, trop désireux d'atteindre la perfection dans son art, pour demeurer stationnaire dans les instructions à donner à ses élèves. Les idées changent à mesure que les progrès s'accomplissent, l'art évolue sans cesse et, bon gré, mal gré, il faut

le suivre dans ses manifestations. Les méthodes doivent participer à tous ces mouvements, et tel qui enseignait d'après certains procédés au début de sa carrière les a transformés souvent de fond en comble au bout de vingt ou vingt-cinq ans ; les modifications se produisent même inconsciemment. Assurément les principes basés sur la nature, les règles fondamentales de l'art ne changent pas ; mais la manière de faire pénétrer les procédés dans l'intellect des élèves, de les leur inculquer, ne cesse pas de se modifier, de s'améliorer pour les rendre plus pratiques, plus faciles à saisir. Bach a certainement obéi à la loi commune. Forkel est dans le vrai quand il dit (*loc. cit.*) que celui-là seul peut enseigner qui sait beaucoup lui-même. Le maître, familiarisé avec les dangers qu'il a rencontrés et surmontés, peut seul enseigner avec succès la manière de les éviter. Ces deux qualités étaient réunies dans Bach, aussi son enseignement était-il instructif, clair et sûr.

Une discussion sur la théorie de l'harmonie d'après le système de Rameau s'étant élevée entre Marpurg et Kirnberger, le premier opposa la réponse suivante à son adversaire, qui citait Bach à tout propos[1] : « Pourquoi toujours mêler le vieux Bach

1. *Versuch ueber die musikalische Temperatur, nebst einem Anhang, ueber Rameau und Kirnbergerschen Grundbass*, 1776, p. 239 (Essai sur le tempérament musical, avec un supplément sur la basse fondamentale de Rameau et de Kirnberger).

à une querelle qu'il aurait assurément désapprouvée et à laquelle je suis certain qu'il refuserait de prendre part s'il vivait encore? On ne parviendra pas à persuader au musicien expérimenté que Bach a enseigné l'harmonie de la façon spécifiée par M. Kirnberger. Je crois que, dans ses leçons, ce grand homme s'est servi de plus d'une méthode, et toujours dans la sphère propre à chaque intelligence, selon que ses élèves étaient plus ou moins bien doués. Je suis convaincu que s'il existe encore quelque part des traités d'harmonie manuscrits de ce grand maître, on n'y trouvera pas certaines choses que M. Kirnberger veut faire passer pour des principes de J.-S. Bach. Son célèbre fils de Hambourg doit en savoir quelque chose.» — On ne peut nier la justesse de ces observations; mais Kirnberger connaissait trop bien le système de son maître; il en avait trop souvent raisonné avec ses fils et ses élèves pour qu'on pût le soupçonner d'avoir voulu substituer ses vues à celles de Bach, et Marpurg n'eut pas lieu de se féliciter de l'appel fait par lui à Ch.-Ph. Emmanuel. Celui-ci désapprouva le ton de polémique adopté par Marpurg; il se mit entièrement du côté de Kirnberger, et l'autorisa à déclarer que son père n'aurait pas partagé la manière de voir de Rameau, que Marpurg invoquait contre son contradicteur [1]. « Vous pouvez affirmer, dit-il à

1. Kirnberger. *Kunst des reinen Satzes*, II, 3, p. 181. (L'art de la composition pure.) Marpurg ne se tint pas pour battu

Kirnberger, que mes principes, de même que ceux de feu mon père, sont contraires à ceux de Rameau (*antirameauisch*). »

Jusqu'en ces dernières années, on ne connaissait de Bach que quelques courtes règles de basse fondamentale, intercalées dans le *Clavierbüchlein* d'Anna Magdalena. Il existe cependant de lui une méthode d'harmonie manuscrite, dont Kirnberger paraît n'avoir rien su, puisqu'il a soutenu que Bach « n'a jamais écrit un mot de théorie sur la musique [1] ». — Cette méthode, ou plutôt ce traité, nous a été conservé par un élève de Bach, KELLNER (*Jean-Pierre*); il date de 1738, et porte ce titre : *Der Königlichen Hoffcompositeur und Capellmeisters, ingleichen, Directoris musicæ wie auch Cantoris des Thomas-Schule, Herrn Johann Sebastian Bach zu Leipzig, Vorschriften, und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des Generalbass oder accompagne-*

et riposta. Les expressions s'aigrirent et la querelle s'envenima au point que les adversaires en vinrent aux gros mots. Marpurg fit sur Kirnberger le canon suivant :

Kirn-Kirn-Kirn- *berger hat kein Gehirn!*	Kirnberger n'a point de cervelle.

à quoi Kirnberger répondit par celui-ci :

Mar-Mar-Mar- *Marburg ist ein narr!*	Marpurg est un imbécile.

Voilà les aménités qu'échangèrent ces deux théoriciens sur une question d'*harmonie*, sans se souvenir de la règle qu'ils enseignaient tous les jours, que les *dissonances* doivent se résoudre sur l'*accord parfait*.

1. Kirnberger. *Gedanken ueber die verschiedenen Lehrarten*, p. 4 (Pensées sur les différentes méthodes).

ment für seine Scholaren in der Musik (Instructions et principes pour jouer à quatre parties l'harmonie ou accompagnement, à l'usage de ses élèves en musique, par Jean-Sébastien Bach, de Leipzig, compositeur de la cour, maître de chapelle, et aussi directeur de musique et cantor de l'école Saint-Thomas). La copie, corrigée en plusieurs endroits par Kellner, a, selon toute apparence, été faite par une personne peu exercée en musique, mais certainement d'après le manuscrit d'un élève de Bach.

Ce traité est divisé en deux parties : 1° une courte instruction sur ce qu'on appelle la basse fondamentale, et 2° une démonstration détaillée de la basse fondamentale. — La première est évidemment destinée aux commençants, et l'autre aux élèves déjà avancés. Ce petit travail se fait remarquer autant par la clarté et la concision de sa rédaction, que par sa suite méthodique. Il révèle un talent pédagogique magistral et confirme cette remarque de Kirnberger, que « Bach allait progressivement du » plus facile au plus difficile ». C'est avec grande raison que Bach nommait la basse fondamentale » le principe de toute composition », et qu'il disait que « lorsqu'un élève se l'était mise dans la tête, il » avait déjà saisi une bonne partie de l'ensemble de » l'art ». Kirnberger a donc suivi la tradition de son maître lorsqu'il veut qu'on commence un cours d'harmonie et de contrepoint par la basse fondamentale, qu'il appelle « le premier mot de la composition ».

On ne peut douter qu'un recueil de 62 préludes et fugues, chiffrés et portant le nom de J.-S. Bach, ne dénote un système et ne forme la continuation de son traité d'harmonie, car il avait coutume de diriger les études de ses élèves, même les plus avancés, d'après une basse chiffrée et quelques autres brèves indications.

Pour être conséquent avec ses principes pédagogiques de composition, Bach doit avoir commencé son enseignement par la doctrine des intervalles et passé ensuite à la théorie des accords, à leur enchaînement et à la modulation. Il ne faisait pas commencer le contrepoint simple à deux, mais à quatre parties. Il déclare dans son traité que les suites consécutives de quintes et d'octaves sont les fautes les plus grossières que l'on puisse commettre; il est vrai qu'elles ont toujours passé pour telles, mais les compositeurs de la fin du XVIIe siècle, et même des contemporains de Bach, ne se montrèrent pas à cet égard aussi scrupuleux ni aussi sévères que lui. Son oreille était exceptionnellement sensible aux quintes et aux octaves cachées, même dans les parties intermédiaires. Le redoublement des dissonances et de la note sensible passait à ses yeux pour fautif, et il le défendait expressément. Kirnberger affirme que son maître n'a redoublé qu'une fois la tierce majeure de l'accord de sus-dominante dans un passage à quatre parties. On sait encore que, dans les passages à cinq parties, il proscrivait

le redoublement de la seconde augmentée, de la quarte, de la quinte diminuée, de la sixte augmentée, de la septième et de la neuvième. Il signale même comme une faute le redoublement de la sixte dans l'accord de sixte diminuée du triton. Mais, pour lui personnellement, la stricte observance des règles dans la conduite des parties ne fut jamais que secondaire. Il les transgressait sans scrupule quand la susceptibilité de son oreille n'était pas froissée et quand la logique des suites de l'harmonie était compréhensible et incontestable. Son sentiment absolument sûr le porta quelquefois à se permettre des hardiesses que Kirnberger n'a pu s'empêcher d'avouer risquées et même fautives.

Gerber et Agricola nous ont appris comment le maître dirigea leurs études. Ces données peuvent servir de jalons pour deviner la manière dont il enseignait la composition. Ainsi, il fit d'abord étudier à Gerber ses *Inventions*, ses *Suites* et son *Clavecin bien tempéré*. Il le mit ensuite à l'harmonie pratique sans improvisation ; il dut écrire à quatre parties sur les basses des solos de violon d'Albinoni [1]. Il en fut de même pour Agricola, auquel il enseigna d'abord le clavecin et l'orgue, puis l'harmonie [2], et cependant Gerber et Agricola n'étaient pas des commençants auxquels il fallait donner une instruction

1. Gerber, *Lexicon*, I, 492.
2. Rolle. *Neue Wahrnehmungen*, p. 93.

musicale élémentaire ! en les faisant écrire harmoniquement et mettre à quatre parties les basses d'Albinoni, Bach introduisait ces jeunes gens au cœur même de l'art réel de la composition. A cet effet, il se servait aussi du choral ; c'est ce qu'affirment Kirnberger et Ch.-Ph. Emmanuel. Le premier recommande de commencer l'étude de la composition par le contrepoint simple à quatre parties, et donne les chorals de Bach comme les meilleurs modèles dans lesquels toutes les voix ont, non seulement un chant facile et coulant, mais conservent encore leur caractère propre [1].

Toutefois, le point essentiel pour Sébastien était que ses élèves en composition possédassent la faculté de penser en musique. Celui qui n'avait pas cette aptitude recevait de lui le conseil de ne point s'adonner à la composition, dans laquelle il ne réussirait pas, la nature lui ayant refusé l'inspiration. Avant de leur faire poursuivre leurs études en ce genre, il attendait qu'ils eussent produit quelque essai prouvant, dans une certaine limite, qu'ils possédaient l'imagination musicale.

Bach faisait aussi un libre usage des tons de l'Église comme moyen d'expression, lorsqu'ils favorisaient la connexion poétique et musicale. L'inépuisable richesse harmonique dont il a fait preuve découle de deux sources : d'abord, de l'utilisation des

1. *Kunst des reinen Satzes*, I, p. 157.

diverses espèces d'octaves, et ensuite du sentiment certain, absolu, de l'intimité harmonique des modes majeur et mineur.

II

De 1729 à 1736, Bach, qui avait la direction de l'ancienne société Telemann, composa pour elle des morceaux de tout genre et fit sans doute exécuter des concertos de violon et de clavecin ; mais il est probable que ces concertos furent aussi joués dans ses concerts domestiques. A sa mort, on trouva chez lui cinq clavecins, deux violons, trois violes, deux violoncelles, une gambe et d'autres instruments ; il était donc parfaitement nanti de tout ce qu'il fallait pour ses concerts de famille. Ses élèves se rendaient utiles dans ces réunions intimes. Il n'y a pas à douter que, pour ces séances, il composa presque tous ses concertos. On sait qu'il écrivit de 1730 à 1733 ceux pour trois clavecins, que durent exécuter ses trois fils, Friedemann, Emmanuel et Bernhard [1]. Nous avons encore de lui un concerto pour *quatre* clavecins, en *la* mineur, avec accompagnement du quatuor. Forkel [2] le tient pour une œuvre originale, mais M. Spitta ne partage pas cette opinion et le donne comme le remaniement d'un concerto de

1. Griepenkerl. *Introd.* au concerto en *ré* mineur pour trois clavecins.
2. *Ouvrage cité*, p. 58.

Vivaldi, pour quatre violons, dont l'original est en *si* mineur, avec accompagnement de deux violes, violoncelle et contre-basse[1].

En 1735, Bach fit paraître dans la seconde partie de ses « Exercices de clavecin » (*Clavieruebung*), un concerto qui, comme style, on peut l'affirmer, est la production la plus mûrie de ses travaux en ce genre. Ce concerto est pour clavecin seul et dans le *gusto italiano;* tous ceux qui l'ont entendu ou étudié l'ont déclaré le plus parfait modèle du genre. Scheibe lui-même, qui n'était pourtant rien moins qu'admirateur de Bach, s'est vu forcé de l'avouer[2].

Nous savons que le maître écrivit aussi des sonates pour le clavecin[3], mais elles ne sont pas partagées en trois morceaux, ni conçues dans la forme du concerto ; elles se présentent comme les sonates italiennes pour violon, et l'une d'elles n'est même qu'une adaptation au clavier d'une sonate de violon. Originairement, le nom de *sonate* ne signifiait pas autre chose qu'un morceau instrumental, par opposition à un morceau vocal, et ce mot dérive de l'italien *suonare*, jouer (d'un instrument). Lorsque la musique instrumentale prit des proportions plus amples, on la partagea en sonate d'église (*sonata di chiesa*) et en sonate de chambre (*sonata di camera*).

1. *Loc. cit.*, II, p. 629.
2. *Critischer musikus,* p. 637.
3. Voyez *Appendice* n° 2, neuvième année. Vol. I de la musique de chambre.

La sonate d'église, dont l'illustre organiste vénitien Giovanni Gabrieli a été considéré comme l'initiateur, vers 1600, doit sa naissance aux morceaux religieux purement vocaux. On y rencontre de larges et belles harmonies, savamment développées, mais rien qui ait rapport à la conduite d'un motif. Un peu plus tard, on délaissa complètement cette forme, et, sur la fin du XVII[e] siècle, on lui donna un mouvement plus accéléré et un style plus imitatif. Elle contribua ainsi à la création de la sonate de chambre dont le principe fut l'alternance de passages lents et rapides, savamment harmonisés ou mélodiquement fugués. Avec le temps, le nombre normal des morceaux fut fixé à quatre, comme dans la *Suite,* avec la différence que le second morceau devait être d'un mouvement plus lent et d'une tonalité autre que le reste.

Le génie de Bach s'attaqua aussi à ce genre de composition, mais comme il n'avait point de sympathie pour la sonate, il ne la continua pas. Il était réservé à son célèbre fils, Ch.-Ph.-Emmanuel, de constituer définitivement la sonate et de préparer son avènement dans le monde musical. Jean-Sébastien Bach a été le dernier grand compositeur de *Partitas* ou *Suites ;* après lui, rien de nouveau n'était plus à découvrir dans les *Suites* pour le clavecin ; aussi, passé l'année 1750, disparurent-elles de la pratique artistique. Vingt-trois Suites complètes sont arrivées jusqu'à nous ; six forment le recueil connu

sous le nom de *Suites françaises*, dont j'ai parlé; quatre autres offrent le même caractère. Des treize restantes, six appartiennent à deux recueils dont le premier est intitulé *Suites anglaises*. Les quatre parties principales en sont : l'allemande, la courante, la sarabande et la gigue. Avant la gigue viennent quelquefois, comme intermèdes, des bourrées, des menuets, des passe-pieds ou des gavottes.

Le second recueil forme la première partie des « Exercices de clavecin » (*Claviruebung*), que Bach publia en 1731. La seconde partie parut en 1735, et la troisième en 1739, avec un grand prélude pour orgue et une fugue, un certain nombre de chorals pour orgue et quatre duos de clavecin; enfin la quatrième vit le jour en 1742 au plus tard, avec le fameux *Air avec trente variations*. Comme Bach édita lui-même la première partie, et que nulle part on ne voit le nom du graveur, il est supposable qu'il la grava lui-même sur cuivre ou qu'il la fit graver sous ses yeux, et cela paraît d'autant plus probable, que Ch.-Ph.-Emmanuel s'adonna quelque temps à la gravure sur cuivre et grava de sa main un menuet de sa composition en 1731 (1). Jean-Sébastien fut aussi l'éditeur de la troisième partie. Les deux autres parurent à Nuremberg, la seconde chez Christophe Weigel, et la quatrième chez Balthazar Schmidt.

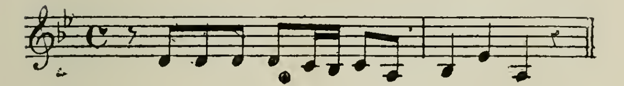
1. Voyez Burney. *The present state of music in Germany*, etc., III, p. 203.

Pour distinguer des suites françaises et anglaises, les six suites des « exercices de clavecin » on leur a donné le nom de *Suites allemandes;* mais, tandis que dans les anglaises la coupe externe est partout la même et que la richesse d'invention se manifeste plutôt dans la qualité que dans la quantité des idées, chaque *Partita* nous offre une nouvelle suite, non de formes, mais de types artistiques. La partita en *si* bémol majeur commence par un préludequi rappelle le style fugué; au contraire, le commencement de celle en *ut* mineur est une *Sinfonia*, nom qui révèle son contenu d'éléments italiens. Celle en *la* mineur débute par une *Fantasia* à deux voix, dans le style des *Inventions* de Bach. Celle en *ré* majeur commence par une ouverture de forme française. Dans la partita en *sol* majeur, l'auteur a introduit un *Præambulum*, différant du *Præludium* en ce qu'il ne se développe pas thématiquement mais en harmonies et en passages brisés. Enfin la partita en *mi* mineur s'ouvre par une *Toccata* plus simple que celles en *fa* mineur et en *ut* mineur.

Bach a aussi écrit trois partitas pour le luth, que nous ne devons pas passer sous silence[1]. Selon M. Spitta[2], il n'existerait plus de lui comme composition spéciale pour le luth, qu'une œuvre en trois

1. On lit dans le catalogue de la maison Breitkopf, pour 1761 : *Bach J.-S. direttore della musica in Lipsia,* III *Partite à Liuto solo. Raccolta I.*
2. *Ouvr. cité,* II, 616.

parties en *mi b* majeur, que nous pouvons supposer avoir été une portion essentielle du recueil. Ce n'est pas une *Partita* proprement dite, mais plutôt une sonate. Cependant C.-F. Becker[1] en décrit trois autres dont il cite aussi les titres : 1° *Partita al liuto composta del sig. J.-S. Bach*, (en *ut* mineur); 2° *Pièces pour le Lut* (sic) *par J.-S. Bach* et enfin, 3° *Fuga del signore J.-S. Bach* (en *sol* mineur) dont le sujet que voici :



se trouve aussi dans une sonate de violon du même compositeur. Ces pièces de luth étaient manuscrites. Bach s'est plusieurs fois servi du luth dans ses compositions concertantes pour le chant, dans sa Passion de Jean, et dans son ode funèbre pour la mort du duc Léopold d'Anhalt-Cœthen. Dans les instruments qu'il a laissés se trouvait aussi un luth. Il ne résulte pas nécessairement de cette circonstance qu'il ait su jouer de cet instrument, mais cela est supposable. Rappelons-nous qu'il songea longtemps à une combinaison du luth et du clavecin dont le résultat fut le clavi-luth (*Lautenclavicymbel*) que, sur ses données, Hildebrand lui fabriqua en 1740, et dont il possédait deux modèles. Il se peut qu'il ait composé

1. *Die Haus musik in Deutschland*. Leipzig, 1840, p. 54.

ces partitas pour le clavi-luth, de même qu'il nous a prouvé l'existence de la *Viola pomposa* par une Suite particulière pour cet instrument. Peut-être aussi ses rapports avec les membres de la chapelle royale à Dresde, parmi lesquels on comptait Weiss (*Sylvius-Léopold*), le premier luthiste de son temps, l'engagèrent-ils à écrire des compositions pour le luth.

C'est dans la quatrième partie du *Clavieruebung*, que Bach a touché à la forme des *variations*, et a donné un exemple de ce qu'il aurait pu faire en ce genre, s'il avait voulu s'y adonner; je parle du célèbre *Air avec trente variations* pour le clavecin à deux claviers, que Fétis[1] appelle « un prodige de facture et d'imagination ». En effet, les inépuisables ressources du génie de Bach s'y font voir. La plupart des variations sont en canons à divers intervalles; on y rencontre des recherches d'harmonie des plus compliquées et une abondance de motifs dénotant une fécondité d'invention extraordinaire. Il a pris pour thème une sarabande en *sol* majeur, transcrite par sa femme dans son livre de clavecin, et qu'il avait composée pour elle dix ans plus tôt. Sur cet air il a déversé une telle richesse artistique, que ce morceau seul suffirait pour immortaliser son nom. Les conceptions les plus libres alternent avec les plus sévères; des passages homophones s'en-

1. *Biogr. univ. des musiciens*, I, p. 197.

lacent dans des passages polyphones. Ainsi, la septième variation est une gigue, la dixième une fuguette, dont le thème sort de la basse fondamentale et qui, malgré son développement régulier, suit jusqu'à la fin la marche de cette basse. La seizième variation est une ouverture complète ; la vingt-cinquième un adagio luxueusement agrémenté, et la vingt-sixième une sarabande dans laquelle la main gauche dialogue avec la main droite, et où l'une des deux mains exécute avec rapidité des traits en doubles croches, et sextolets. La dernière variation est un *Quolibet* dans lequel deux mélodies populaires roulent sur la basse, s'enchevêtrent et s'imitent. Dans ce chef-d'œuvre, où les complications succèdent aux complications, les difficultés aux difficultés, on n'aperçoit pas l'ombre d'une hésitation ; les chaînes les plus lourdes se sont transformées en guirlandes de fleurs diaphanes. Bach a composé cet air varié pour son élève Goldberg, attaché comme claveciniste au baron de Kayserling. Ce gentilhomme, maladif et sujet à de fréquentes insomnies, aimait à entendre de la musique pour chasser ses idées noires. Ces variations semblent avoir répondu parfaitement à cet objet. Forkel dit que le baron les écoutait avec un plaisir toujours nouveau, et que, pour remercier Bach, il lui fit don d'un gobelet en or, contenant cent ducats.

III

Nous avons maintenant à examiner les canons et les fugues des dernières années de la vie de Bach. De même que l'opéra est indissolublement lié au nom de Mozart, et la symphonie à celui de Beethoven, de même aussi la fugue est inséparable de Jean-Sébastien Bach. C'est en elle que se trouve l'expression la plus vraie de son rôle artistique, et tant que durera notre art, c'est dans ses œuvres qu'il faudra chercher les modèles les plus exquis, les plus parfaits de ce genre. « Celui qui ne connaît pas les fugues de Bach, a dit Forkel (*loc. cit.*), ne peut se faire une idée de ce qu'est une véritable fugue, ni de ce qu'elle doit être. »

C'est à son prodigieux talent d'organiste que cet incomparable artiste dut son mérite de fuguiste. Si l'on peut ramener à l'imitation de la musique vocale fuguée les commencements de la fugue pour orgue, il n'est pas moins vrai que, dans le cours du dix-septième siècle, elle s'est développée en quelque chose de tout différent. Cette croissance peut être doublement déterminée : d'abord, par une culture meilleure de la musique instrumentale, amenant une perception nouvelle dans l'essence même de l'harmonie ; ensuite, par le perfectionnement du matériel sonore, nécessitant une exécution de virtuose. On a souvent prétendu, et en cela on ne peut

qu'être entièrement d'accord avec M. Spitta [1], que les prédécesseurs de Bach, au moins ses prédécesseurs allemands, ont été de rigides contrapuntistes qui observèrent scrupuleusement les règles de l'école, et que lui, Bach, n'a fait qu'infuser une nouvelle vie dans leurs formes engourdies; rien n'est moins exact. Ces contrapuntistes, que l'on nous dit si stricts, s'abandonnèrent à leurs impulsions artistiques avec une liberté qui frise la licence, et c'est Bach qui ramena la fugue à la pureté classique. Il arrive toujours, lorsque la technique d'un instrument est parvenue à un point de perfection relative, qu'une période s'ouvre pendant laquelle la connaissance acquise menace de franchir les bornes imposées aux formes artistiques ; mais, habituellement aussi, survient une période subséquente où une réaction bienfaisante remet les choses en ordre et fait revenir les conquêtes de la technique au service de l'idéal, en même temps qu'à celui de la raison et de l'expérience. Tel a été le cas avec les prédécesseurs de Bach. Leurs fugues ne se lient pas à un nombre rigoureux de voix, et les réponses au thème ne s'accordent pas toujours avec les règles générales qui entrèrent en vigueur un peu plus tard ; ils ont, comme à plaisir, introduit dans la conduite de la fugue, des passages libres, et des suites d'accords insolites, dans

1. *Ueber Johann Sebastian Bach* dans le *Sammlung musikalischer Voträge,* nº 1, p. 24. Leipzig, 1879.

le but unique de produire de l'effet. C'est Bach qui a ramené à une plus juste unité cette tendance trop luxuriante qui dénature le caractère de ce genre de morceau, mais il s'efforça aussi de donner plus de vie à la forme. Les lois actuelles qui régissent la structure de la fugue instrumentale ne sont pas d'application ancienne; ce sont des principes empruntés à la musique vocale ; elles doivent leur naissance à l'orgue et Sébastien Bach a été le premier qui les ait appliquées et propagées. Il en est de même pour l'invention artistique dans laquelle ses prédécesseurs sont, à côté de lui, ce que le jouvenceau est à l'homme fait. Ici, une ardeur de sentiment bouillante, irréfléchie; là, une manière de faire sérieuse, égale, alimentée par une ferveur invisible dont la source ne jaillit que rarement à la lumière du jour. Toutes les formes alors existantes dans la musique d'orgue, il se les appropria, et y ajouta encore celles du prélude, de la toccata, de la passacaille, de la chacone, etc. « Jouez souvent les fugues des bons » maîtres, dit Schumann [1], surtout celles de J.-S. » Bach. Faites votre pain quotidien de son « clavecin » bien tempéré; à lui seul il vous fera devenir bon » musicien. »

Je citerai en premier ligne sa fantaisie chromatique et sa fugue, qu'il a traitée avec une perfection désespérante. Ce morceau dans lequel sont accu-

1. *Conseils aux jeunes pianistes,* trad. de Liszt.

mulées toutes les hardiesses imaginables, défie la description et désole ceux qui tentent de l'imiter. La fugue continue les modulations chromatiques et tout est génail dans le traitement des formes. Cette production date de 1730.

Vers 1738, Bach s'occupa d'une autre fantaisie avec fugue en *ut* mineur. Il avait en vue de pousser à l'étude du croisement des mains sur le clavier, comme il l'avait fait dans la partita en *si* bémol majeur. Il semble avoir eu quelque prédilection pour ce procédé d'exécution dont Domenico Scarlatti passe pour l'inventeur, et l'on suit avec un intérêt toujours croissant les diverses transformations subies par le style italien en passant par l'imagination de Bach.

Nous avons encore de lui une troisième fantaisie avec une double fugue en *la* mineur. C'est un morceau en imitations dans le style sévère, plein de chaleur et de noblesse, et qui se distingue par une grande clarté.

La plupart des pièces caractéristiques en forme de fugue que Bach écrivit encore pour le clavecin constituent un recueil qui devait être le pendant du « clavecin bien tempéré » et que l'on connaît comme la seconde partie de cette œuvre. Il s'y manifeste une richesse d'imagination de plus en plus grande et un caractère nouveau donné à la fugue. Cependant, tout ce qui appartient à une époque postérieure, dans cette seconde partie du « clavecin bien tempéré », ne doit pas être consi-

déré comme une production nouvelle, car, dans les six dernières années de sa vie, Bach s'est occupé à rassembler ses travaux les plus importants, à leur donner une forme définitive, et à clore ainsi l'œuvre collectif de sa carrière. C'est surtout à ce point de vue qu'il faut envisager la seconde partie du « clavecin bien tempéré ».

Il reste à parler des deux derniers ouvrages de Bach intitulés: « Offrande musicale » (*Musikalisches Opfer*) et « l'art de la fugue » (*Kunst der Fuge*); mais ces travaux, le dernier surtout, ayant été, pour ainsi dire, son testament artistique, nous y reviendrons après avoir dit quelques mots de la phalange d'élèves dont il a fait des maîtres. Pendant ses résidences à Mühlhausen, Weimar et Cœthen, — soit une période de seize ans — nous n'avons à citer comme ayant profité de ses leçons, que Schubart, Vogler, Ziégler, Tobie Krebs, Schneider, et son neveu Bernhard Bach. C'est à Leipzig qu'il déploya toute son activité professorale, et il faut reconnaître que peu de ses confrères surent enseigner avec une supériorité égale à la sienne.

IV

Celui de ses élèves qui mérite d'être cité le premier, c'est Gerber (*Henri-Nicolas*), né en 1702, à Wenigen-Ehrich, en Schwarzbourg, qui étudia d'abord au *Gymnasium* de Mühlhausen. En 1721, il entra dans

le collège de Sondershausen, et en mai 1724 il fut admis comme *Studiosus Juris* à l'université de Leipzig. Quoique étudiant la jurisprudence, il résolut de se perfectionner en musique, mais sa vénération pour Bach était si grande que pendant un an il n'osa pas lui demander ses leçons. C'est un musicien nommé Wilde, en ce moment à Leipzig, le même probablement qui, en 1741, devint musicien de la chambre impériale à Pétersbourg et se fit connaître par une série d'inventions et de perfectionnements apportés à divers instruments, qui l'introduisit auprès de Bach. Celui-ci l'accueillit avec bonté[1], en vrai fils de Schwarzbourg, et depuis lors ne le nomma plus que « pays » (*Landsmann*). Il lui fit d'abord étudier ses *Inventions*, et quand l'élève les sut au gré du maître, celui-ci le fit passer aux *Suites*, puis au *Clavecin bien tempéré*. Gerber comptait parmi ses moments les plus heureux ceux où Bach, sous prétexte qu'il ne se sentait pas disposé à enseigner, se mettait au clavecin « et changeait ainsi pour lui les heures en minutes ». En 1727 Gerber quitta Leipzig et n'y revint que dix ans plus tard. En 1731 il fut nommé organiste de la cour de Sondershausen. Cet habile artiste a fait honneur à son célèbre maître.

Krebs (*Jean-Tobie*), qui avait étudié à Weimar avec Bach, envoya successivement ses trois fils à la

1. Gerber, *Lexicon*, I.

Thomasschule. Celui qui eut le plus de talent en musique fut l'aîné, *Jean-Louis*, né le 10 février 1713, à Büttelstadt. Il demeura élève de Saint-Thomas de 1726 à 1735, et resta deux ans à l'Université. Bach, qui admirait ses belles dispositions musicales et appréciait ses connaissances scientifiques, fit de lui son favori. Il disait[1] de Krebs en plaisantant, et dans un jeu de mots qui n'est possible qu'en allemand[2]: « C'est la seule écrevisse qu'il y ait dans mon ruisseau » (*Das ist die einzige Krebs in meinem Bache*). Il le fit accepter comme claveciniste dans sa société musicale et le recommanda au professeur Gottsched, comme maître de clavecin pour sa femme[3]. En avril 1737 Krebs fut appelé à l'orgue de Zwickau, et quelques mois après, Lincke, organiste à Schneeberg écrivait à un de ses amis: « J'ai eu dernièrement l'honneur de parler à M. Krebs, le nouvel organiste de Zwickau, et le plaisir de l'entendre. C'est un organiste et un claveciniste du premier mérite. J'avoue cependant que son talent est plus grand sur l'orgue et que c'est un des meilleurs élèves de Bach. » En 1744, Krebs devint organiste du château à Zeitz, et, en 1756, organiste de la cour d'Altenbourg, où il est mort en 1780. Comme orga-

1. Köhler, *Historia scholarum lipsiensium*, p. 210.
2. Reichardt, *Musikalischer Almanach*, 1796, Berlin, I. 3. En allemand *Krebs* signifie « Écrevisse » et *Bach* « ruisseau ».
3. Gerber, *Lexicon*, I, p. 756.

niste il fut l'élève le plus digne de Bach et l'un des plus remarquables qui lui aient survécu.

SCHNEIDER (*Jean*), qui étudia avec Bach, d'abord à Cœthen et ensuite à Leipzig, fut un artiste non moins distingué. En 1730, il disputa à Vogler la place d'organiste de l'église Saint-Nicolas et l'emporta. Il possédait sur l'orgue un si beau talent, que, à l'exception de son maître, on n'aurait pu en entendre un meilleur à Leipzig[1].

EINICKE (*George-Frédéric*), né en 1710 à Hohlstedt, en Thuringe, où son père était cantor et organiste, se rendit à Leipzig en 1732. Il assista jusqu'en 1737 aux conférences académiques et reçut les leçons de Bach. Comme compositeur il s'est fait un nom honorable et paraît avoir laissé un bon souvenir dans l'esprit de son maître. Lorsque Bach cessa de vivre, Einicke était cantor à Frankenhausen[2].

Une pléiade de talents distingués se groupa autour de Bach vers sa quarantième année, mais ce ne furent pas des *Thomasiens*. Même les disciples qu'il eut plus tard et qui se firent remarquer ne sortirent pas de l'école Saint-Thomas. Cela se conçoit après sa querelle avec Ernesti. Ses meilleurs élèves furent désormais des étudiants de l'Université qui se sentaient du goût pour la carrière artistique.

AGRICOLA (*Jean-Frédéric*), né en 1720, à Dobits-

1. Mizler, *Musical. Bibl.*, III, p. 532.
2. Marpurg, *Kritische Briefe*, II, p. 461.

chen, près Altenbourg, se fit immatriculer le 29 mai 1738 à l'Université de Leipzig, où il étudia la jurisprudence, l'histoire et la phisolophie; il reçut en outre de Bach une solide instruction musicale. Le maître le jugea assez habile pour lui confier le *Cembalo* (clavecin d'accompagnement) dans la société de musique qu'il dirigeait et même à l'église dans les grandes occasions. La mère d'Agricola était cousine de Händel et entretenait avec lui une correspondance suivie. Bach fit étudier au jeune homme les œuvres de son illustre parent, preuve nouvelle des bons sentiments de Sébastien pour Händel, qui ne lui rendait pas la pareille. Dans l'automne de 1741 Agricola partit pour Berlin, où bientôt il fut connu comme excellent organiste. Il se consacra aussi à l'opéra et au chant italien. En 1751 il devint compositeur de la cour, puis maître de chapelle du roi après la mort de Graun, en 1759. Il écrivit beaucoup de musique instrumentale et ecclésiastique, mais surtout des opéras. C'est à lui et à Ch.-Ph.-Emmanuel que l'on doit le nécrologe des Bach que Mizler publia en 1754, dans sa *Bibliothèque musicale*. Agricola a aussi donné d'intéressants détails sur son illustre maître dans la *Musica mechanica organaedi* d'Adelung. La traduction qu'il a faite de la méthode de chant de Tosi, avec explications et additions, passe encore aujourd'hui pour un ouvrage classique. Il mourut en 1774.

Doles (*Jean-Frédéric*), né en 1716 à Steinbach,

arriva en 1738 à l'Université de Leipzig. Il avait fait ses études au gymnasium de Schleusingen. En 1755 il devint cantor de la *Thomasschule*, mais sa direction molle et terne, son penchant pour l'opéra, ne firent pas de lui un successeur bien digne de Bach. Pendant son administration on cessa d'exécuter à Leipzig la musique religieuse de son célèbre prédécesseur, dont il tenait cependant à passer pour le disciple. Il possédait un talent agréable, et déjà du vivant de Sébastien il avait su se faire beaucoup d'amis à Leipzig. Ainsi nous avons vu qu'en 1744 ce fut lui que l'on chargea d'écrire la musique de la cantate exécutée pour l'anniversaire de la fondation de la nouvelle sociéte philharmonique. Nous aurons encore à parler de lui.

Homilius (*Gottfried-Auguste*), né en 1712, à Rosenthal, frontière de Bohême, venait de terminer ses études avec Bach, en 1742, lorsqu'il devint organiste de l'église Notre-Dame à Dresde. Plus tard on le nomma cantor de l'école de la Croix et directeur de la musique religieuse de cette ville, où il mourut en 1785. Admiré comme organiste, il s'acquit encore de la célébrité avec sa musique vocale pour l'église. Forkel dit que la plus importante en ce genre qui illustra la seconde moitié du XVIIIe siècle fut incontestablement celle qui a été exécutée par Homilius.

Kirnberger (*Jean-Philippe*), né en 1721, à Saalfeld, en Thuringe, alla, sur le conseil de Gerber, de-

mander des leçons à Bach, dont il fut l'élève de 1739 à 1741 ; puis il partit pour la Pologne et fut ensuite musicien de la cour de la princesse Amélie de Prusse, à Berlin. Il est mort en cette ville en 1783. Comme compositeur, Kirnberger n'eut point d'importance, mais il se distingua comme didacticien. S'il avait possédé une instruction générale plus solide et un esprit plus systématique, il aurait été, sans contredit, le premier théoricien de son temps.

Si le fait suivant, raconté par la *Neue Zeitschrift für musik* (1838, II, p. 109) est vrai, il est des plus honorables pour Bach et prouve le culte professé par le grand artiste pour son art. Lorsque Kirnberger eut commencé à étudier avec Bach il y mit tant d'ardeur qu'il y gagna la fièvre et fut forcé de garder la chambre pendant dix-huit semaines. Il continua néanmoins de travailler assidûment et son maître, l'ayant su, alla lui donner ses leçons dans sa chambre de malade, pour que Kirnberger ne fût pas obligé de sortir, ce qui aurait aggravé son mal. Kirnberger ayant un jour fait entendre à son maître qu'il ne serait jamais en état de suffisamment reconnaître ses bontés et le mal qu'il se donnait pour l'instruire, Bach lui répondit: « Que parlez-vous de gratitude, mon cher Kirnberger? Je suis heureux de voir que vous voulez étudier à fond la musique. Je ne vous demande rien que la promesse de transplanter chez d'autres sujets bien doués, le peu que je vous aurai appris. »

Il est regrettable que la *Neue Zeitschrift* n'ait pas donné la source où elle a puisé cette anecdote si intéressante pour la connaissance du caractère de Bach.

Les élèves qui viennent ensuite ont été connus surtout comme excellents clavecinistes. Ce sont :

Straube (*Rudolph*) de Trebnitz sur l'Elster, qui, le 27 février 1740, se fit inscrire à l'Université, voyagea en Allemagne dans sa cinquantième année, et alla ensuite en Angleterre ;

Trautschel (*Christophe*), né à Braunsdorf, en 1721, qui fut immatriculé, le 21 juin 1742, comme étudiant en théologie et en philosophie, bientôt après élève de Bach et connu à Leipzig comme maître de clavecin jusqu'en 1755, et ensuite à Dresde, où il mourut en 1800, et enfin

Goldberg (*Jean-Théophile*), que l'on croit né à Kœnigsberg. Il était encore très jeune quand le baron de Kayserling l'emmena à Dresde, où il reçut des leçons de clavecin de Friedemann Bach. Plus tard, son protecteur le prit avec lui à Leipzig, afin qu'il pût profiter de l'enseignement du grand Sébastien. Le talent de claveciniste de Goldberg excita l'étonnement et l'admiration générale. C'est pour lui, on l'a vu, que Bach écrivit son superbe air avec trente variations. Il entra enfin au service du comte de Brühl comme musicien de sa chambre et mourut peu âgé. Son caractère, paraît-il, était fantasque et non sans analogie avec celui de Friedemann Bach.

Les derniers élèves de Jean-Sébastien Bach furent Altnikol, Kittel et Müttel.

Altnikol (*Jean-Christophe*), qui en 1749 devint son gendre, habitait encore Leipzig en 1747, et vint en aide à son maître dans ses exécutions de musique religieuse. Lorsque Friedemann eut quitté Dresde, en 1746, Bach tenta de faire nommer Altnikol à sa place, mais il échoua.

En 1747 Altnikol était organiste à Niederwiesa, et en 1748, par l'entremise de son futur beau-père, il obtint la même place à Naumbourg, où il mourut en 1759.

Kittel (*Jean-Christian*), d'Erfurt, n'avait que dix-huit ans lorsque Bach, chez lequel il demeurait et dont il recevait les leçons, mourut en 1750. De Leipzig il se rendit à Langensalza, et en 1756 il était revenu à Erfurt, où il obtint l'emploi d'organiste de l'église des Frères Prêcheurs. Kittel fut un très habile organiste et un excellent compositeur; il se distingua aussi comme professeur. Il a formé en grande partie les meilleurs organistes de la Thuringe, et en pieux souvenir de son maître il s'est efforcé de conserver et de propager ses traditions. A Langelsalza Kittel tenait l'orgue de Saint-Boniface, et était en même temps maître à l'école [1] des petites filles (*Mägdlein-Schulmeister*). Son successeur racontait que Kittel n'allait qu'à contre-

1. Spitta, *ouvr. cité*, II, p. 727.

cœur à son école, et que bien souvent, au lieu de donner la leçon aux enfants, il se mettait à composer, laissant tout aller à la dérive, ce qui le mit en conflit avec ses supérieurs. Aussi finit-il par renoncer à cet emploi [1].

Muttel (*Jean-Gottfried*), né à Mölln en 1729, ne fut que pendant quelques semaines l'élève de Bach, car il ne pouvait guère être question de leçons quand le maître se soumit à l'opération de la cataracte et pendant sa dernière maladie. Müttel était venu de la cour ducale de Schwerin, où, en 1748, il avait succédé à son frère comme organiste du château. Le duc le prit en si grande amitié que, tout en lui conservant son emploi et son traitement, il lui accorda, en 1750, un congé d'un an pour aller perfectionner son talent chez Sébastien Bach. Demeurant dans la maison de son maître, Müttel assista à ses derniers moments. Pour ne point perdre tout à fait les fruits de son voyage, il se rendit chez Altnikol, le gendre de Bach, à Naumbourg, où il se trouvait encore en juin 1751. De Schwerin il alla se fixer à Riga, en 1753, et y termina ses jours comme organiste. La famille Müttel habite encore maintenant en Livland. Le talent de Müttel, comme claveciniste et organiste, était des plus remarquables. Ses compositions, peu nombreuses, offrent des spécimens de sa haute virtuosité.

1. Gerber, *Lexicon*, I, p. 728.

Les artistes que nous venons de passer en revue n'épuisent pas la liste des élèves de Bach. Il en est qui vinrent à lui uniquement pour pouvoir se vanter d'avoir reçu ses leçons. Quand les jeunes gens de Saint-Thomas pouvaient obtenir ses conseils, ils ne se faisaient pas faute d'en profiter. A ces derniers appartinrent :

Nichelmann (*Christophe*), né en 1717, à Treuer-Brützen, plus tard musicien de la chapelle royale de Frédéric II de Prusse. De 1730 à 1733 il fut premier soprano (*Discantist*) des chanteurs qui exécutaient la musique religieuse de Bach, et reçut des leçons de clavecin de Friedemann [1].

Kellner (*Jean-Pierre*), né en 1705 à Græfenroda, auquel Schmidt, organiste à Zelle, fit connaître les œuvres de Bach dont il était enthousiaste, considérait comme un bonheur d'avoir connu « cet excellent homme ». C'est à Kellner que nous devons la conservation du traité d'harmonie de Bach dont il a été parlé précédemment.

Trier (*Jean*) fut avec Bach dans les mêmes relations que Kellner. Né à Thémar, en 1716, il étudia la théologie à Leipzig et fut, en 1747, ainsi que nous l'avons vu, directeur de l'ancienne société Telemann. En 1753, à Zittau, il battit ses concurrents, au nombre desquels se trouvaient Friedemann et Emmanuel Bach, Krebs et Altnikol. Comme organiste

1. Marpurg, *Histor. Krit. Beiträge*, I, p. 431.

de l'église de Zittau, il a vécu en cette ville jusqu'en 1790, époque de sa mort, avec la réputation d'être l'un des meilleurs organistes de la Saxe.

Les recommandations de Bach passaient pour infaillibles. C'est grâce à lui que Gerlach obtint sa place dans la nouvelle église à Leipzig. Græbner et Hartwig s'appuyèrent sur ce qu'ils avaient reçu de Bach leur instruction musicale lorsque, en 1733, ils postulèrent pour l'orgue de Sainte-Sophie à Dresde [1]. Dorn paraît avoir emporté la place d'organiste à Torgau grâce au témoignage écrit par le maître dans la teneur suivante :

« Le porteur du présent, *M. Jean-Christophe* DORN, très appliqué à la musique, m'a demandé un *attestatum* touchant son savoir *in musicis*.

» Comme d'après les *specimina* qu'il m'a soumis j'ai la preuve qu'il a un *habitum* convenable du clavecin et autres instruments, et qu'il est à même de rendre service à Dieu et à la *république*, je n'ai pas hésité à souscrire à son *petito* légitime, et je suis sûr qu'à l'avenir, avec son bon *naturel*, on peut s'attendre à ce qu'il soit un *habilem musicum*.

» JOH. SEB. BACH. »

« *Maître de chapelle des cours de Saxe et de Weissenfels, et Direct. chori musici Lipsiensis.*

» Liepzig, 11 mai 1731. »

1. Bitter, *Bachs Shöne*, II, 159.

V

La célébrité toujours croissante de Bach attirait à Leipzig tous les amis de la musique qui venaient, comme en pèlerinage, saluer le grand cantor de Saint-Thomas. Ch.-Ph.-Emmanuel dit à ce sujet dans son autobiographie [1] : « Un artiste que ses pas portaient à Leipzig n'en partait pas sans chercher à connaître mon père. Sa grandeur dans la composition, dans le jeu du clavecin et de l'orgue était trop connue pour qu'un musicien de valeur, lorsqu'il en avait la possibilité, laissât échapper l'occasion de faire la connaissance de ce grand homme. »

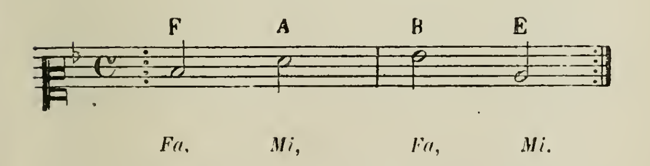
Pour n'en nommer que quelques-uns, nous dirons que Benda (*François*), le chef de l'école allemande de violon, connut Bach à Leipzig quand il alla de Berlin à Bayreuth [2]. Hertel (*Jean-Christian*), qui en 1726, à Weimar, prit part à la composition de l'ode funèbre que fit exécuter le duc Ernest-Auguste à la mort de sa femme et traversa Leipzig, en se rendant à Dresde, rien que pour faire une visite à Bach, auquel il demanda « de lui jouer quelque chose [3] ». Francisci (*Jean*), de Neuschl (haute Hon-

1. Burney, *The Present State of Music in Germany*, etc., III, 201.
2. Hiller, *Lebensbeschreibungen*, p. 44.
3. *Ibid.*, p. 156,

grie), se rendit à Leipzig pour la foire de Pâques de 1725, et « eut le bonheur de faire la connaissance du célèbre maître de chapelle Bach et de profiter de son talent[1] ». REIMANN (*Balthazar*), excellent organiste à Hirschberg (Silésie), raconte qu'entre 1729 et 1740 il fit un voyage à Leipzig, aux frais d'un noble protecteur, pour entendre le célèbre Jean-Sébastien Bach. « Ce grand artiste, dit-il, me » reçut avec tant d'affabilité, et me ravit tellement par sa virtuosité extraordinaire, que je » serai toujours heureux d'avoir fait ce voyage[2]. »

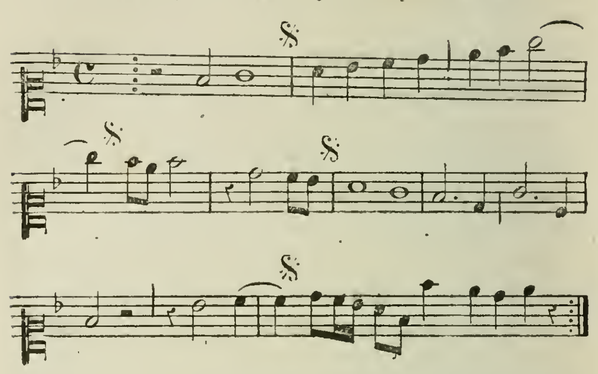
Un canon perpétuel à sept voix, composé par Bach dans l'avant-dernière année de sa vie, doit le jour à la visite d'un musicien de ses amis. Il l'a agrémenté d'ingénieuses sentences latines qui rappellent les apostilles de l'*Offrande musicale*, dont il sera question tout à l'heure. Voici ce canon :

Fa Mi et Mi Fa est tota musica.



1. Mattheson, *Ehrenpforte*, p. 79.
2. *Ibid.*, p. 292.

Canon super Fa Mi, a 7 post Tempus musicum.



Lipsiæ d. s. Martii 1749.

Domine possessor
F*idelis* A*mici* B*eatum* E*sse* R*ecordar*
tibi haud ignotum : itaque
B*onæ* A*rtis* C*ultorem* H*abeas*
V*erum am*I*cum* T*uum.*

C'est un canon perpétuel à sept voix sur une basse contrainte (*basso ostinato*), *Fa, La, Si bémol, Mi* (F. A. B. E). — Comme, d'après les règles de l'ancienne solmisation par les hexacordes et muances, ces tons représentent *Fa, Mi*, se répétant deux fois, et qu'ainsi les deux tons du milieu appartiennent au sixième hexacorde, et les deux extrêmes au cinquième, Bach a pu dire que ce canon était écrit sur *Fa Mi*, et *Mi Fa*. Les voix canoniques ont chacune une double mesure (*tempus musicum*). Il faut remarquer que dans l'épigraphe de l'*ostinato*, et dans la seconde ligne de la souscription, le deuxième acrostiche donne le nom de *Faber*, forgeron (*Schmidt*, en

allemand), après lequel, dans l'avant-dernière ligne, on trouve, également en acrostiche, le nom de *Bach*. Les lettres saillantes I. T., de la dernière ligne, signifient *Isenaco-Thuringum* (d'Eisenach en Thuringe).

On ne peut que supposer la personnalité de l'artiste auquel Bach a dédié ce canon [1]. Ce pouvait être *Balthazar Schmidt*, de Nuremberg, son éditeur, organiste lui-même et musicien instruit ; mais la rédaction de la souscription indique une amitié déjà ancienne, et une telle amitié n'exista jamais entre Bach et Balthazar Schmidt. Il y aurait plus de vraisemblance à penser à *Jean Schmidt*, organiste à Zelle, de Saint-Blaise en Thuringe, qui avait le même âge que Sébastien. Il fut, en 1720, le maître de Kellner, lequel reçut aussi des leçons de Bach, et Kellner dit que l'on vantait avec raison Schmidt pour son beau talent. Ce pourrait être encore l'organiste *Jean-Charles Schmidt*, qui, le 9 novembre 1713, transcrivit un prélude de J. S. Bach pour le clavecin. Ainsi sa liaison avec Bach aurait daté de longtemps. Marpurg [2] a donné ce canon, sans suscription ni souscription, comme une composition de Bach.

De son côté, Telemann [3], dans son *Journal de*

1. Spitta, *ouvr. cité*, II, p. 718.
2. *Abhandlungen von der Fuge*, 2e partie.
3. *Der getreue Musikmeister*.

musique, a inséré un beau canon à quatre voix, d'une extrême difficulté, que Bach composa en 1737, lors d'un voyage à Hambourg, et qu'il dédia au docteur Hudemann. L'organiste Lustig résolut ce canon, et douze ans plus tard Mattheson a donné cette résolution dans son *Volkommen Capellmeister* (le parfait maître de chapelle). Ce fut probablement pendant ce dernier voyage de Bach à Hambourg que Mattheson lui demanda des détails autobiographiques à insérer dans son *Ehrenpforte*; mais Sébastien fit toujours la sourde oreille à cette proposition, car Mattheson dit qu'il n'a pas mentionné Bach dans cet ouvrage, parce qu'il refusa de rien lui communiquer de personnel « et qu'il en avait conservé un souvenir désagréable ».

VI

Il était tout naturel que, dans ses dernières années, Bach fût moins disposé que précédemment à entreprendre des voyages ou des tournées artistiques. Il devenait vieux, se sentait fatigué et s'attachait de plus en plus à une existence sédentaire, tranquille et consacrée à son art [1]; c'est pourquoi il ne se décida que difficilement à une excursion un peu longue, qui eut pour lui de glorieux résultats.

Nous savons que son fils Emmanuel avait été

1. Forkel, *ouvr. cité*, p. 18.

choisi, en 1740, par le grand Frédéric pour être son accompagnateur au clavecin dans ses concerts privés de Potsdam. Les membres les plus distingués de la chapelle royale, tels que les deux Graun, Benda, Quantz, Nichelmann et autres, connaissant personnellement Sébastien Bach, ou ayant été en partie ses élèves, il n'est pas surprenant que le roi eût souvent entendu parler du maître et vanter son talent et son génie. Frédéric voulut le voir et chargea Emmanuel d'inviter son père à se rendre à Potsdam où l'appelait le roi. Mais le vieillard ne se souciait pas de se déranger, surtout pour un voyage aussi fatigant. Cependant, le roi étant revenu plusieurs fois à la charge, Bach se mit enfin en route dans les premiers jours de mai 1747, avec son fils aîné Friedemann, et arriva le dimanche 7 mai à Potsdam.

Il y avait tous les soirs à la cour, de sept à neuf heures, un concert dans lequel le roi jouait des solos de flûte. Les détails suivants ont été donnés par Forkel[1] qui les tenait de Friedemann et d'Emmanuel. Le roi allait commencer un solo lorsqu'on lui remit le rapport quotidien donnant les noms des étrangers arrivés dans la journée. Frédéric, la flûte en main, examinait le papier, lorsque, se tournant vers les musiciens de l'orchestre, il leur dit avec une certaine animation : « Messieurs, le vieux Bach est

1. Forkel, *loc. cit.*, p. 9.

arrivé ! » La flûte fut mise de côté et le « vieux Bach » reçut aussitôt l'ordre de se rendre au château. Il était descendu chez Emmanuel. Sans lui laisser le temps de passer son habit de cérémonie, l'aide de camp du roi l'emmena malgré ses observations, et il dut se présenter dans son costume de voyage. Friedemann dit que son père avait voulu s'excuser du négligé de sa tenue, mais que le roi avait coupé court à ses protestations et qu'un entretien musical s'établit entre le monarque et l'artiste. Mais M. Spitta [1] fait observer que Friedemann a peut-être laissé un trop libre cours à son imagination, car la *Gazette de Spener* du 11 mai 1747 dit en propres termes : « Sa Majesté ayant été informée que le maître de chapelle Bach, arrivé à Potsdam, se trouvait dans la salle d'attente et demandait la permission d'assister au concert, donna sur-le-champ l'ordre de le faire entrer. » Ceci est plus probable que le petit roman de Friedemann et paraît plus vrai.

Frédéric, qui s'était engoué des piano-forte fabriqués par Silbermann — et l'on n'a pas oublié sans doute que Bach avait donné à ce facteur des conseils qui l'aidèrent à perfectionner cet instrument — Frédéric en possédait plusieurs. Bach dut les essayer sur l'heure et improviser sur chacun d'eux. Il pria le roi de lui donner un sujet de fugue

1. *Ouvr. cité*, II, p. 710.

sur lequel il modula de mille manières, à la grande admiration de tous les assistants. Le roi lui-même ne put retenir l'expression de sa satisfaction, et on l'entendit s'écrier plusieurs fois : « Il n'y a qu'un Bach ! Il n'y a qu'un Bach ! » (*Nur ein Bach! Nur ein Bach!*) Le lendemain, le vieux maître se fit entendre devant une nombreuse assemblée sur l'orgue de la chapelle du Saint-Esprit ; le roi n'ayant pu y assister, le fit appeler le soir même et lui demanda d'improviser une fugue à six parties réelles, afin, disait-il, de se rendre compte du point de perfection auquel on pouvait porter l'art polyphonique. Cette fois, Sébastien choisit son thème, car tous les sujets ne sont pas aptes à se prêter à une exécution aussi compliquée. Le roi fut émerveillé.

Bach alla visiter aussi l'Opéra de Berlin, quoique la saison fût passée et que l'on n'y jouât pas en ce moment ; mais par cela seul que le monument était destiné à la musique, il y portait un intérêt particulier. Son flair artistique avait pénétré les secrets de l'acoustique ; il est fâcheux qu'il n'en ait pas formulé les règles sur le papier, car il aurait rendu un service signalé aux architectes qui, aujourd'hui encore, avouent ne pas les connaître [1]. Tout ce qui, dans la disposition de la salle, pouvait favoriser ou contrarier l'effet de la musique et la propagation des sons ; tout ce que d'autres n'avaient remarqué

1. Voyez l'écrit de M. Ch. Garnier sur le *Nouvel Opéra* de Paris, 1878-79.

qu'après des expériences réitérées, il le découvrit du premier coup d'œil et sans entendre même une note. Il indiqua, presque à coup sûr, les qualités et les défauts de la salle. Forkel[1], qui se porte garant de ce récit, ajoute que Bach sut toujours calculer exactement l'effet que de grands morceaux devaient produire dans telle ou telle salle.

Avec ses improvisations et son prodigieux talent, Bach avait, on peut le dire, stupéfié la cour; mais nous ignorons comment il en fut récompensé par Frédéric, dont la ladrerie habituelle fait craindre que sa générosité n'ait pas été à la hauteur du génie de l'artiste. Cependant Bach n'était pas satisfait de la manière dont il avait traité le thême que lui avait donné le roi. Ce sujet de fugue lui plaisait tellement qu'il se crut obligé de le soumettre à une élaboration plus complète qu'il ferait graver en l'honneur du roi. C'est à cette élaboration que nous devons l'*Offrande musicale* (*Musikalisches Opfer*).

La hâte qu'il mit à parfaire cette œuvre et à la publier prouve le zèle avec lequel il s'appliqua à ce travail. La dédicace qu'il plaça en tête du morceau vaut la peine d'être reproduite :

« Sire,

» C'est avec le plus profond respect que je dédie à Votre Majesté une *Offrande musicale* dont la plus

1. *Ouvr. cité*, p. 20.

noble partie est l'œuvre de votre puissante main. Je me souviens, avec une joie respectueuse, de la faveur royale toute particulière dont m'a honoré Votre Majesté lors de ma visite à Potsdam, en me jouant sur le clavecin un thème sur lequel j'ai exécuté une fugue en présence de Votre Majesté. Obéir à l'ordre de Votre Majesté était mon devoir de sujet. Cependant je ne tardai pas à remarquer qu'il fallait une soigneuse préparation pour traiter dignement un aussi excellent thème. Je pris donc la résolution de travailler ce royal thème avec un art plus parfait et de le faire connaître au monde entier. Ce projet est aujourd'hui réalisé, et je n'ai d'autre vue que celle de célébrer dans la mesure de mes faibles moyens, la gloire d'un monarque dont chacun doit admirer la grandeur et la force, non seulement dans les travaux de la guerre et de la paix, mais encore tout particulièrement en musique. Je supplie Votre Majesté de vouloir bien accueillir avec bonté ce petit ouvrage, et de me continuer sa haute faveur.

» De Votre Majesté,

» Le très humble et très obéissant serviteur.

» L'Auteur.

» Leipzig, 7 juillet 1847. »

Ce titre d'*Offrande musicale* provient de ce que le compositeur dédia son œuvre au roi et la lui

offrit. L'ensemble est formé d'une fugue à trois parties et d'une autre à six ; de huit canons, d'une fugue canonique à la quinte, d'une sonate à quatre parties et d'un canon à deux voix sur un *continuo* libre. Tous ces morceaux sont plus ou moins développés sur un seul et même sujet. Bach a désigné sous le nom de *Ricercare* les fugues à trois et à six parties. Pour la dernière le nom est justifié, car c'était une audace sans pareille que d'écrire pour le clavecin seul et sans pédales une fugue à six voix réelles. Il est probable que Bach n'y aurait pas pensé si le roi ne lui avait demandé à Potsdam d'improviser une fugue à six parties. Il avait alors obéi à Sa Majesté en jouant sur un thème choisi par lui, Bach ; il voulut prouver cette fois, qu'il pouvait en faire autant sur un thème moins bien disposé pour la fugue que le premier. Quant aux canons et à la fugue canonique, il les désigna ainsi : *canones diversi super thema regium*, avec cette devise qui est significative : *Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta*, c'est-à-dire, thème donné par le roi et ses appendices résolus canoniquement. Si l'on réunit les lettres initiales des mots de cette phrase, on obtient *Ricercar*. Le quatrième canon qui marche par mouvement contraire est ainsi désigné : *Notulis crescentibus crescat fortuna regis* (De même qu'ici les notes augmentent, ainsi augmente le bonheur du roi). Au-dessus du cinquième canon circulaire qui module dans tous les tons pour

revenir au premier, se trouve cette devise : *Ascendenteque modulatione ascendat gloria Regis* (Et de même que s'élève de plus en plus la modulation, s'élève aussi la gloire du roi). Bach a donné la solution de ces canons, et dans ces jeux symboliques, qui proviennent indubitablement de la nature de ces compositions, on retrouve l'esprit énigmatique des anciens contrapuntistes gallo-belges si célèbres au XVI[e] siècle.

« Les caractères distinctifs des compositions de Jean-Sébastien Bach, a dit Fétis[1], sont une originalité soutenue, un style élevé, une teinte mélancolique, une mélodie quelquefois bizarre mais sublime, une harmonie plus hardie que correcte, mais pleine d'effet. Souvent on dirait qu'il choisit à plaisir des thèmes ingrats ou baroques qui inspirent d'abord plus d'étonnement que de plaisir, mais sa fertile imagination sait bientôt y introduire des ressources inattendues, dont le charme s'empare de l'exécutant et de l'auditeur. Son caractère sérieux le portait au style grave et sévère ; ses fonctions de maître de chapelle et d'organiste ne lui laissèrent d'ailleurs pas le temps d'en cultiver d'autre ! »

1. *Biographie universelle des musiciens*, I, p. 192.

HUITIÈME PÉRIODE

DERNIÈRES ANNÉES

(LEIPZIG, 1747-1750)

I

Nous avons réservé pour cette huitième période l'examen de l'*Art de la fugue* (*Kunst der Fuge*) parce que Bach l'a écrit en 1749, dernière année de sa vie, et que c'est, en quelque sorte, son chant du cygne, le dernier legs de son génie à la postérité. L'*Art de la fugue* n'est pas un traité contenant des règles et des préceptes sur la manière de construire une fugue; la théorie pure n'avait point d'attraits pour Bach. S'étant instruit lui-même par la seule pratique, c'est surtout par la pratique qu'il inculquait ses doctrines à ses élèves. L'*Art de la fugue* est une explication par exemples (et quels exemples!) de l'art du contrepoint fugué, exposée dans vingt et une compositions : quinze fugues ou

contrepoints, ainsi que Bach les appelait, quatre canons, et deux fugues pour deux clavecins, toutes fondées sur un seul sujet, ou au moins rattachées au sujet unique que voici :



Cet ouvrage appartient à une catégorie d'œuvres d'un caractère spécial, comme Bach seul en a inventé et dans lesquelles il a épuisé le sujet traité. On peut considérer comme tels les quarante-huit préludes et fugues dans tous les tons du *Clavecin bien tempéré*, l'air avec trente variations contenant des canons à tous les intervalles, l'*Offrande musicale*, dans laquelle Bach a si diversement traité le thème que lui avait donné le grand Frédéric, et les belles variations en canon, trop peu connues, sur l'hymne de Noël que le maître consentit à écrire pour prouver sa compétence lors de son admission dans la Société des sciences musicales de Mizler. Mais il faut placer l'*Art de la fugue* en tête de la liste des ouvrages qui ont traité jusqu'à son épuisement une idée principale[1].

Ces fugues peuvent se grouper de la manière suivante : les quatre premières sont en contrepoint

1. Voyez *The Art of the Fugue*, par M. James Higgs, dans les *Proceedings of the Musical Association*. Londres, 1876-77.

simple, sans contre-sujets réguliers. Les trois suivantes sont construites sur une forme modifiée du sujet et offrent des exemples de réponses par mouvement contraire, c'est-à-dire que la cinquième étant en notes de valeur égale, la sixième en notes de valeur raccourcie, et la septième ayant comme sujet la forme diminuée du thème, elles démontrent l'emploi de réponses augmentées et doublées. Le troisième groupe, composé des nos 8, 9, 10 et 11, présente le sujet en sa forme modifiée, combiné avec un autre sujet. Dans les nos 8 et 11, ce nouveau sujet se combine avec une autre forme de sujet original, selon les lois du contrepoint double à l'octave, tandis que le n° 9 emploie le contrepoint double à la douzième, et le n° 10 le même contrepoint à la dixième.

Le groupe suivant, comprenant les nos 12 et 13, manifeste l'effet de l'inversion et de la réversion appliqué au contrepoint entier. Le n° 14 est une forme légèrement variée d'un numéro précédent; les nos 15 et 16 sont des fugues pour deux clavecins; les nos 17, 18, 19 et 20, quatre canons à deux voix, et le n° 21 une fugue incomplète. Chacun de ces morceaux a son originalité propre et bien marquée; on est étonné de l'unité sans monotonie qui prévaut dans ces compositions, et on ne peut qu'admirer les immenses ressources du génie de Bach quand on considère les moyens de développement auxquels il s'est restreint.

L'*Art de la fugue* est, sans contredit, la plus parfaite des productions de Bach. Cette œuvre était encore à la gravure en 1750, à la mort du maître. Pour en terminer l'édition, on la confia à des mains peu expérimentées qui ne surent pas en tirer parti. C'est dans une forme mal équilibrée qu'elle a été livrée au monde musical et qu'elle est venue jusqu'à nous. Il s'y trouve des morceaux que leur auteur n'avait assurément pas destinés à ce recueil. Ainsi nous y voyons une fugue à trois sujets, à laquelle il travaillait un peu avant sa mort, et encore deux fugues pour deux clavecins. Si l'on retranche ces éléments étrangers, il reste une œuvre composée de quinze fugues et de quatre canons sur le thème en *ré* mineur, dont l'exemple précède.

Marpurg, alors à la tête des critiques musicaux de l'Allemagne, écrivit pour cette édition une préface qui contient d'excellentes observations sur la valeur et l'utilité d'ouvrages de cette espèce. Après avoir manifesté son admiration pour l'auteur et ses œuvres, il cède au besoin d'exprimer son regret de voir la fugue moins goûtée qu'autrefois. « Primitivement, dit-il, la fugue était considérée comme une œuvre d'art tellement essentielle que pas un compositeur n'aurait pu devenir organiste s'il n'avait pu travailler un sujet donné dans toutes les formes les plus variées du contrepoint et de la fugue. Personne, à cette époque, n'aurait eu l'audace de vouloir passer pour musicien en produisant un
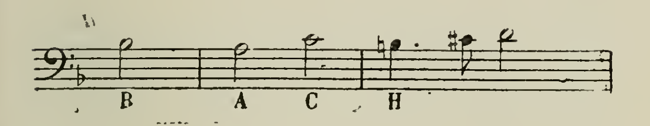
fouillis de sons incohérents, tout au plus dignes des chanteurs des rues. Il importe de savoir qu'on rencontre plus de science dans une simple fugue de vingt-quatre mesures que dans un concerto de plusieurs lieues de long. On entend encore des fugues à l'église, mais elles ont disparu depuis longtemps de la musique de chambre... C'est ainsi que toute vérité tend à s effacer de la musique. Il est certain qu'un compositeur ayant fait une étude spéciale de la fugue et du contrepoint, donnera à ses ouvrages une saveur vigoureuse et imposera ainsi une digue à cet envahissement de chants efféminés qui dégénèrent en véritable caquetage[1]. » Ces derniers mots sont à l'adresse de la musique italienne d'opéra, qui avait alors envahi tous les pays de l'Europe.

Malgré le grand nom de Bach, malgré sa supériorité incontestée, l'*Art de la fugue* ne trouva que peu d'acheteurs ; il ne se vendit pas un nombre d'exemplaires suffisant pour payer la valeur des planches employées pour la gravure, qui furent vendues comme vieux cuivre. Triste ! triste ! Le manuscrit autographe de l'*Art de la fugue* se trouve aujourd'hui dans la bibliothèque royale de Berlin. En 1824, après la mort de Schwenke, auquel appartenait ce manuscrit, il fut vendu aux enchères

1. On trouvera le texte de cette préface de Marpurg dans Bitter, *ouvr. cité*, t. IV, p. 232-235.

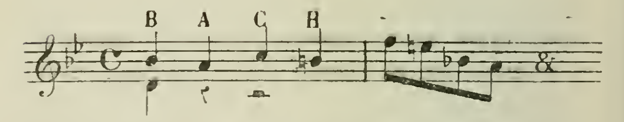
pour huit marks et deux schellings, soit *quinze francs cinquante centimes!!* En vérité, une semblable ingratitude, une telle indifférence pour la mémoire d'un des plus beaux génies qu'ait produits l'Allemagne, serre le cœur.

Lorsque la mort vint frapper Bach il avait commencé une fugue pour le clavecin avec toutes les combinaisons possibles de renversement et dont le dernier des trois thèmes représente son nom selon la notation allemande.



Il l'a menée jusqu'à la 239e mesure et s'est arrêté sur un accord de *la;* elle est donc incomplète. Ch.-Ph.-Emmanuel a dit au docteur Forkel que son père était mort pendant l'élaboration de cette fugue. Il existe encore d'autres fugues de Sébastien sur son nom. Forkel ayant demandé un jour à Friedemann si, en effet, son père avait écrit ces fugues, Friedemann lui aurait répondu « que son père n'était pas fou, et ne s'était servi de son nom comme thème de fugue que dans l'*Art de la fugue.* C'est du moins ce que Forkel a transmis à Griepenkerl, et celui-ci à Roitzsch; c'est ce qui a également trompé Fétis, qui, sur la foi de cet écrivain, nie absolu-

ment que Bach ait composé d'autres fugues sur son nom. Bien que la réponse de Friedemann paraisse péremptoire, elle n'en est pas moins doublement erronée. En ce qui touche l'*Art de la fugue* nous savons que le morceau auquel Friedemann fait allusion ne devait pas appartenir à ce recueil; en outre, Sébastien avait, dès longtemps, écrit une composition sur son nom; Walther le dit dans le petit article consacré à Bach dans son Lexique: « La famille Bach, y lit-on, est originaire de Hongrie et tous ceux qui ont porté ce nom furent musiciens; de là vient peut-être que même les lettres *Bach*, dans leur ordre, sont mélodiques. Cette *remarque* a pour inventeur M. Bach, de Leipzig. » Ajoutons encore que dans le vol. CLXX de l'édition Litolff, qui contient des compositions de Bach pour le clavecin, on trouve à la page 233 un prélude avec une fugue en *si bémol* majeur sur son nom et commençant ainsi:



Ces fugues sur son nom furent des produits de jeunesse et datent probablement de 1707. Celle que l'on a insérée dans l'*Art de la fugue* est à trois sujets, et l'on prétend que le maître avait l'intention d'en ajouter un quatrième pour faire des renversements

dans toutes les parties et clore ainsi ce merveilleux ouvrage. Mais l'homme propose... et la mort dispose!...

Bach a si diversement traité, manipulé, pétri la fugue, il en a si bien fait sa chose, qu'il désespère tout compositeur qui voudrait l'imiter. Cela est si vrai que Rinck, l'un des meilleurs et des plus célèbres organistes allemands de notre siècle, à qui Fétis[1] demandait pourquoi il n'avait pas employé le style grandiose de la fugue sévère, auquel il a préféré celui de l'imitation simple et naturelle, lui répondit : « Bach est un colosse qui domine le monde musical. On ne peut espérer le suivre que de loin dans son domaine, car il a tout épuisé, et dans ce qu'il a fait il est inimitable. J'ai toujours pensé que si l'on peut réussir à composer quelque chose qui soit digne d'être écouté et approuvé, c'est dans une autre voie qu'il faut s'engager. Même son propre fils, Ch.-Ph.-Emmanuel, disait que la nécessité l'avait obligé de se choisir un style qui lui fût particulier, car il lui aurait été impossible d'égaler son père s'il avait voulu suivre sa manière.

II

Bach était d'un tempérament sanguin, bouillant, ne détestant pas la lutte, et porté à la discussion ; ce que nous connaissons de lui nous en donne la

1. *Biogr. univ. des musiciens*, VII, 270.

certitude. M. Spitta[1] va jusqu'à le comparer à Luther pour le caractère. Susceptible et irritable comme le sont trop souvent les artistes, sa nature énergique éclatait parfois en furieuses colères. Lors du concours pour l'orgue de Saint-Thomas, l'un des candidats en ressentit les effets. Irrité d'entendre des choses qu'il jugeait exécrables, il enleva sa perruque, la mit en pièces et en jeta les morceaux à la figure du délinquant, en s'écriant : « Allez plutôt vous faire savetier! » Quelquefois, au milieu d'un office, il chassait bruyamment du chœur un élève indocile, et le soir, au souper, il le renvoyait de la table. Dans sa vivacité il lui arriva trop souvent de manquer à sa dignité de cantor. Cependant, aux yeux de ceux qui vivaient dans son intimité, ces faiblesses n'amoindrissaient pas la haute opinion qu'ils avaient de son caractère intègre. Nous en avons pour garants ses élèves, qui, sans exception, lui portèrent une affection et une vénération sans bornes. « De sa profonde moralité, dit Mizler[2], peuvent » parler ceux qui ont eu des relations avec lui et » joui de son amitié; ils peuvent témoigner de sa » droiture envers Dieu et envers le prochain. »

Bach avait à juste titre une haute idée de lui-même et poussait au dernier point le sentiment de sa dignité: le conseil universitaire de Leipzig en sut quelque chose ; mais, comme toutes les natures

1. *Ouvrage cité,* p. 743.
2. *Nécrologe,* p. 173.

d'élite, il était exempt de vanité et indulgent pour les autres. Quand il se donnait en exemple à ses élèves, il ne leur recommandait que son assiduité à l'étude, comptant pour peu de chose les dispositions naturelles. Avec un travail acharné, persévérant et consciencieux, disait-il, on arrive à tout et on renverse tous les obstacles. Il ne détestait pas l'éloge, mais dédaignait la flatterie. Un jour que l'on exaltait en termes excessifs son admirable talent sur l'orgue, il dit avec un calme presque glacial [1] : « Il n'y a rien là qui soit digne de tant d'admiration ; il suffit de frapper les touches à la juste place et au moment voulu ; alors l'instrument va tout seul. » Il était toujours disposé à jouer quand on le lui demandait, et, chose bizarre ! il n'aimait pas de commencer par une de ses compositions. On croirait presque que la musique d'un étranger le mettait en verve, comme s'il avait eu besoin d'un excitant pour donner de l'essor à son imagination.

S'il jouait la musique des autres, c'est qu'il voulait se tenir au courant de tout ce qui se produisait. Lorsque un morceau l'intéressait, il le transcrivait, et cela, non seulement dans ses jeunes années, mais encore à l'époque où son talent avait acquis toute sa maturité. Des copies de compositions vocales de Lotti, Caldara, Christophe et Bernard Bach, Händel, Telemann, Keyser, et des pièces de clave-

1. Köhler, *Historia scholarum lipsiensium*, Supplément, p. 94.

cin de Grigny, Dieupart, et même de Hurlebusche. écrites de sa main, existent encore ajourd'hui. Sa collection de musique imprimée ou copiée était considérable. Malheureusement, après sa mort, cette collection fut si prestement enlevée par ses fils qu'elle ne figure pas dans l'inventaire de sa succession. Son intérêt se portait aussi sur les anciens : il possédait l'*Orgel oder Instrument Tabulatur* d'Élias Ammerbach, de 1571, et les *Fiori musicali* de Frescobaldi, 1635, sans compter d'autres écrits sur la musique.

Dans ses voyages, lorsqu'il s'arrêtait le dimanche dans une ville, il ne manquait pas d'aller à l'église écouter l'organiste. D'habitude, Friedemann l'accompagnait. Se présentait-il une fugue, dès l'entrée du thème il disait ce qu'allait faire l'organiste, ou ce qu'il aurait pu faire, et si ce qu'il avait annoncé se réalisait, en signe de satisfaction, il donnait un grand coup de coude à son fils [1].

Envers ses élèves, il se considérait comme tenu de leur dire la vérité, et même de se montrer sévère; toutefois, il ne se servait pas d'expressions dures ou malsonnantes, et jamais il ne tourna en dérision les œuvres de ses confrères. *Hurlebusche* (un nom prédestiné vraiment !), de Brunswick, artiste nomade, aussi remuant que vain, s'installa un jour chez Bach et s'empara du clavecin pour se faire entendre. Sébastien le laissa jouer et l'écouta

1. Forkel, *ouvr. cité*, p. 46.

avec une patience exemplaire. Quand Hurlebusche prit congé, il remit aux fils de Bach le recueil imprimé de ses compositions pour le clavecin, en leur recommandant de les étudier avec soin, s'ils voulaient faire des progrès. Bach, qui savait que ni Friedemann, ni Emmanuel n'avaient rien à apprendre de ce vaniteux personnage, se contenta de sourire, et n'en fut pas moins affable avec Hurlebusche.

Il n'aimait pas à faire montre de sa supériorité, et ne parlait pas volontiers de sa victoire sur Marchand, qui avait pourtant fait grand bruit en Allemagne. De son vivant même on répandit sur son compte bien des fables. On racontait très sérieusement que, vêtu en pauvre maître d'école de village, il était entré dans une église et avait prié l'organiste de lui céder sa place un moment; qu'il s'était fort amusé de l'étonnement des assistants, et que l'organiste ébahi se serait écrié « qu'il fallait que ce fût Bach ou le Diable » ! Quand de semblables contes arrivaient à ses oreilles, il ressentait de la mauvaise humeur et ne voulait pas en entendre parler [1].

Le fond de son caractère était la gravité. Sa tenue fut toujours digne et respectable ; les portraits que l'on possède de lui confirment cette impression. Les traits du visage sont nobles, sévères et sinon bien formés, du moins pleins de caractère. Son front large et élevé laisse deviner la grandeur de

1. Forkel, *ouvr. cité,* p. 45.

ses pensées. Les yeux pétillent d'intelligence et de vie, sous d'épais sourcils séparés par une ride assez profonde, indice d'une réflexion continuelle, qui lui donne l'air un peu dur. Autour de sa bouche se joue un sourire narquois, dans lequel on peut lire l'humour de ses réflexions. Comme Händel, il était de complexion robuste, et d'une taille ne dépassant pas beaucoup la moyenne. Les portraits de Bach sont au nombre de quatre, dont deux ont été peints par Hausmann, en 1747. L'école de Saint-Thomas en possède un, et l'autre appartenait à Ch.-Ph.-Emmanuel. Kittel détenait le troisième et la princesse Amélie de Prusse le quatrième, qui est actuellement dans la bibliothèque Amélienne du collège Joachimsthal, à Berlin. Kittel avait conservé un tel culte pour la mémoire de Bach, qu'il tenait son portrait voilé, et ne le découvrait que quand il voulait témoigner sa satisfaction à ses élèves. La plus belle récompense à leur offrir, selon lui, était de leur permettre de contempler l'image de son maître vénéré.

III

Lorsque, en 1723, Bach vint s'installer avec sa famille dans le logement affecté au cantor dans la cour de l'église Saint-Thomas, à Leipzig, il avait quatre enfants de son premier mariage. Du second naquirent encore sept fils et six filles, mais trois fils

et trois filles seulement lui survécurent; il en perdit donc quatorze. Trois enfants ne vécurent que quelques jours; le père vit mettre en bière les onze autres, lorsque déjà ils étaient assez âgés pour pouvoir prendre part à la vie de famille.

Les inventions fabuleuses dont j'ai donné un échantillon s'exercèrent encore sur son intérieur et sur ses enfants. Ainsi, au dire des faiseurs de contes et même de Bitter qui a cru à leurs divagations[1], il aurait eu un fils idiot, nommé *David*, « complète-
» ment ignare en musique, et qui, cependant, lors-
» qu'il laissait courir les doigts sur les touches du
» clavecin, faisait entendre des chants si mélanco-
» liques, qu'il tirait les larmes des yeux de ceux qui
» l'écoutaient[2]. »

On a même été jusqu'à prétendre qu'il mourut à l'âge de quinze ans. Or, ce David n'a jamais existé que dans l'imagination de celui qui l'a inventé, car Bach n'a pas eu de fils du nom de David et aucun de ses enfants n'est mort à cet âge. C'est le premier-né du second lit, Gottfried-Henri, qui a donné lieu à l'invention de ce mythe. Au dire de Ch.-Ph.-Emmanuel, son frère Gottfried aurait été doué d'un vrai génie ; mais ce génie ne se développa pas et s'éteignit dans sa fleur. Les actes juridiques dressés après la mort de Sébastien qualifient

1. Spitta, *ouvr. cité*, II. p. 42.
2. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, IV, p.182.

ce fils « d'imbécile » (*simpel*) et le déclarent incapable de rien faire. Il mourut en 1763 à Naumbourg, où, même avant le décès de son père, l'avait emmené son beau-frère Altnikol.

Sur sa vie de famille et sur ses concerts domestiques, Bach nous a renseignés dans sa lettre à Erdmann. L'éducation de ses fils le préoccupait très vivement. Nous avons vu que l'un des principaux motifs qui l'engagèrent à préférer Leipzig à Cœthen, fut la perspective de moyens d'instruction supérieure que lui offraient l'école de Saint-Thomas et l'Université. Déjà le 22 décembre 1723, il demanda l'immatriculation préalable de Friedemann, qui, ainsi que son frère Emmanuel, reçut une éducation académique complète. Le père n'avait pas pensé d'abord à faire d'Emmanuel un artiste, mais il ne souleva point d'objections lorsque le jeune homme voulut se consacrer à l'art. Il suivit avec sollicitude les progrès de ses fils, exécuta leurs compositions de même qu'il leur fit exécuter les siennes, les recommanda à son éditeur, Balthazar Schmidt de Nuremberg, et transcrivit même de sa main ce qui, dans leurs œuvres, lui plaisait particulièrement. Il ne recula devant aucun effort pour leur aplanir la voie toujours difficile de la carrière artistique, et les soutint dans leurs premiers pas. Lorsque Bernhard, le troisième fils du second lit, eut atteint sa vingtième année, il mit tout en œuvre pour lui faire conférer l'emploi d'organiste alors vacant à l'église Notre-

Dame de Muhlhausen, emploi que lui-même avait occupé à Saint-Blaise, vingt-huit ans plus tôt. On a conservé la lettre qu'il écrivit en cette circonstance à l'un de ses protecteurs à Muhlhausen.

« Très honoré et très noble protecteur,

» Je viens d'apprendre que l'organiste Hetzehenn de votre ville est décédé et que l'on n'a pas encore pourvu à son remplacement. Mon fils, Jean-Gottfried Bernhard étant devenu assez habile en musique pour que je sois sûr qu'il occupera dignement cette place et que je puisse le recommander en toute conscience, je supplie votre Excellence d'accorder son *intercession* à mon fils pour qu'il obtienne cette position. Comme moi, il en sera très heureux, et je verrai en cela la continuation de votre ancienne *faveur* et un nouveau motif pour persévérer dans le respect que je professe à votre égard.

» De votre excellence,

» Le très dévoué serviteur.

» J.-S. Bach,

» autrefois organiste de Saint-Blaise
» à Muhlhausen. »

(*Adresse.*)

« Au très noble et très honoré M. Tobie Rotschieren, membre *Jure consulto* du conseil de la ville impériale de Muhlhausen. »

Bach avait eu raison de compter sur le bon souvenir qu'avait gardé de lui le conseil communal de Muhlhausen. Bernhard fut choisi, mais il ne conserva que peu de temps cette position qu'il quitta pour embrasser la carrière scientifique. Il partit pour Iéna où demeurait le doyen (*senior*) de la famille, Nicolas Bach ; mais le 27 mai 1739, pendant qu'il étudiait la jurisprudence, il fut saisi d'une fièvre maligne qui l'emporta. Dès lors il ne resta plus à Sébastien que quatre fils sur lesquels il pût fonder des espérances ; toutefois il vécut assez pour voir Jean-Christophe-Frédéric, né en 1732, nommé, quoique bien jeune, musicien de la chambre du comte de Lippe, à Bückebourg. Hoffmann, le facteur d'instruments, ami intime du maître, lui ayant légué un de ses clavecins, il le donna à son fils pour l'aider à s'établir dans sa nouvelle position.

Le benjamin de la famille, Jean-Chrétien, né en 1735, dont les grandes dispositions musicales se révélèrent de bonne heure, paraît avoir joui de toute la tendresse de son vieux père, qui en une seule fois lui donna trois clavecins à pédalier, avantage si peu habituel qu'après la mort du père, les enfants du premier lit eurent un moment l'intention de contester la validité de la donation.

Les filles demeurèrent célibataires, à l'exception d'Elisabeth-Juliane-Frédérique, née en 1726, qui, le 20 janvier 1749, devint l'épouse d'Altnikol. Bach se remua de nouveau pour que les jeunes mariés

pussent fonder leur maison. En 1746, le conseil de la ville de Naumbourg avait fait appel aux lumières de Sébastien pour qu'il se prononçât sur la réparation de l'orgue de leur église. Peu après, la place d'organiste fut vacante. Dès qu'il l'eut appris, Bach la demanda pour Altnikol. Il recommanda chaudement « son cher et ancien élève », lequel occupait déjà l'orgue de Niederwiesa et « possédait un savoir qui le mettait à même de bien jouer et bien diriger, » et qui était également « habile en composition, en chant et en violon ». Altnikol obtint la place le 30 juillet 1748 et sur la fin de janvier 1749, il épousait la fille de son maître. Le premier petit-fils de Bach, qui naquit le 4 octobre 1749, reçut les prénoms de *Jean-Sébastien*.

Les seules noces célébrées dans sa maison furent naturellement un événement capital pour le cœur paternel de Bach. On le voit par la dernière des deux lettres qu'il écrivit à son cousin Elias Bach de Schweinfurt[1]. Ces lettres nous permettent de nous former un jugement sur les sentiments familiaux et économiques de Sébastien. La première se rapporte à une affaire intéressant la musique.

1. Spitta, *ouvr. cité* II, p. 757.

« Leipzig, 6 octobr (*sic*) 1748.

» Mon cher et honoré cousin,

» Le peu de temps dont je puis disposer ne me permet pas de vous en dire long, même pour dignement apprécier les vendanges bénies qui vont bientôt s'ouvrir et que l'on attend comme une bénédiction de Dieu. Je ne puis vous envoyer l'exemplaire de la fugue prussienne, car l'édition en est épuisée ; je n'en avais, du reste, fait tirer que cent exemplaires, dont la plupart ont été distribués gratis à mes amis. J'en ferai tirer d'autres pour la foire de la nouvelle année et si vous avez encore l'intention d'en acquérir un exemplaire, envoyez-moi un thaler et vous le recevrez.

» En terminant, je vous salue pour nous tous et demeure

» Votre tout dévoué

» J.-S. Bach. »

En travers de la marge est écrit :

« P.-S. Mon fils de Berlin a maintenant deux héritiers ; le premier est né, hélas ! lors de l'invasion prussienne (30 novembre 1745) ; l'autre n'a que quinze jours. »

(*Adresse en français.*)

« A Monsieur J.-E. Bach, chanteur et inspecteur du gymnase à Schweinfurt. »

Lorsque Élias Bach alla étudier à Leipzig, il fit la connaissance de Sébastien pour lequel, depuis lors, il professa toujours une grande considération. Il le prouva par le cadeau d'un fût de vin qu'il envoya à Bach et qui donna sujet à une seconde lettre de ce dernier.

« Mon cher et honoré cousin,

» Avec votre aimable lettre reçue hier, laquelle m'assure que vous êtes en bonne santé ainsi que votre chère femme, m'est arrivé le précieux baril de vin de Mostes, pour lequel je vous adresse tous mes remerciements. Mais il est malheureux que ce baril ait souffert, soit des cahots du transport, soit d'autres causes, car à son ouverture ici pour la visite ordinaire, on l'a trouvé aux trois-quarts vide et d'après l'allégation de l'inspecteur, il ne contenait plus que six pintes. C'est pitié que la moindre goutte de ce noble don de Dieu ait été perdue.

» Comment vous remercier de ce riche présent, mon cher cousin? *Pro nunc*, je reconnais mon impuissance à prendre ma revanche; mais, *quod differtur non auffertur*, et j'espère avoir l'occasion de m'acquitter de ma dette. Je regrette que la grande distance qui sépare nos deux villes ne nous permette pas de nous rendre mutuellement visite; je prendrais la liberté de vous inviter à la noce de ma

fille *Liessgen*[1], qui va se marier, en janvier prochain (1749) avec M. Altnikol, le nouvel organiste de Naumbourg. Mais comme la distance et aussi la rigueur de la saison s'opposent à ce que nous ayons chez nous notre cher cousin, je le prie de nous aider de loin de ses vœux de bon chrétien. Je vous salue pour nous tous, mon cher cousin, et je demeure,

» Votre affectionné cousin et dévoué serviteur,

» J.-S. BACH. »

« P.-S. Au cas où mon cher cousin aurait l'intention de m'offrir encore de la même *liqueur* (sic), je le prie de n'en rien faire, car j'ai dû payer pour le transport 16 groschen ; à l'expéditeur, 2 groschen ; à l'inspecteur, 2 groschen ; pour l'octroi (*Land accise*), 5 gr. 3 pf ; pour la régie (*Generale accise*) 3 groschen ; en sorte que mon cousin peut voir que chaque mesure me revient presque à 5 groschen ; ce qui rend le cadeau trop coûteux. »

(Adresse en français)

« A Monsieur J.-E. BACH,

» *chanteur et inspecteur des gymnasiastes de la ville* » *impériale de*

« *Franque Cobourg.* « Schveinfurt. »

1. Diminutif d'Élisabeth.

Cette lettre démontre combien Bach était économe et calculateur; mais cela ne veut pas dire qu'il ait été rapace ou avare, car il avait constamment chez lui des hôtes ou des visiteurs, et l'hospitalité que l'on recevait à son foyer était proverbiale[1].

Malgré la stricte économie que lui imposait l'entretien d'une nombreuse famille, Bach ne résistait pas à sa passion pour les instruments. On sait déjà qu'il possédait cinq clavecins (six, en y comprenant une épinette — *spinettgen*), sans compter les quatre qu'il donna à ses plus jeunes fils. Il avait aussi un luth, deux clavicordes, une gambe, et deux violons, violes et violoncelles en quantité suffisante pour faire exécuter chez lui toute musique concertante.

IV

En somme, ce fut avec un bien-être de bon bourgeois, en supportant pieusement et avec résignation les épreuves auxquelles l'humanité est sujette, en jouissant en paix d'un vrai bonheur domestique, que Jean-Sébastien Bach vécut, travailla et s'achemina doucement vers sa dernière demeure. Dans son corps sain, résida toujours une âme saine. Une faiblesse de la vue occasionnée par les veilles excessives de sa jeunesse et par un travail trop prolongé, dégénéra en ophtalmie des plus graves. Dans

1. Forkel, *ouvr. cité,* p. 45.

l'hiver de 1749-50, sur le conseil de ses amis, il consentit à se faire opérer de la cataracte par un oculiste anglais de passage à Leipzig et renommé pour son habileté. Cette opération ayant échoué deux fois, Bach perdit entièrement la vue et par surcroît de malheur, le traitement nécessité par les opérations ébranla sa santé, qui, robuste jusque-là, déclina rapidement. Le 18 juillet, il recouvra tout à coup la vue et put supporter l'éclat du jour. Hélas ! c'était son dernier salut à la lumière et à la vie. Au bout de quelques heures, il fut frappé d'une attaque d'apoplexie suivie d'une fièvre inflammatoire qui l'emporta. Il expira le mardi 28 juillet 1750, à neuf heures un quart du soir, âgé de 65 ans[1].

Autour de son lit se tenaient plongés dans l'affliction, sa femme, ses filles, son plus jeune fils, son gendre et Müttel, son dernier élève. Peu de jours auparavant il travaillait encore avec Altnikol, à qui il dicta un choral en *sol* majeur, à quatre parties et en contre-point fleuri, sur le texte : *Wenn wir in höchsten Nothen sind* (quand nous sommes dans la plus grande adversité).

L'inhumation eut lieu le vendredi matin, 31 juillet, dans le cimetière de l'église Saint-Jean. Ainsi que cela se pratiquait pour les fonctionnaires attachés aux églises et aux écoles, tous les *thomasiens* accompagnèrent les restes mortels du maître et les cloches

1. *Nécrologe*, p. 167.

sonnèrent le glas funèbre[1]. Dans le temple où, pendant vingt-sept ans, Bach avait fait résonner les accents de sa lyre, le prédicateur monta en chaire et dit : « Le noble et vénéré Jean-Sébastien Bach, compositeur de la Cour de S. M. le roi de Pologne, grand électeur de Saxe, maître de chapelle de S. A. le prince d'Anhalt Cœthen, et cantor de l'école et de l'église de Saint-Thomas, s'est doucement et bienheureusement endormi dans le sein de Dieu. Sa dépouille mortelle a été aujourd'hui confiée à la terre, selon les rites chrétiens. »

On avait creusé sa fosse près de l'église ; mais au commencement de ce siècle, le cimetière ayant été transféré ailleurs pour permettre l'ouverture d'une rue sur son emplacement, la pierre tumulaire de Bach a disparu avec bien d'autres, et l'on ne sait plus où gisent ses ossements. Le nécrologe indique à peu près l'endroit où se trouvait sa tombe[2], mais les registres du cimetière de Saint-Jean qu'a consultés M. Spitta[3] ne fournissent point d'indications et plusieurs feuillets manquent.

Les regrets inspirés aux musiciens et aux dilettantes par la mort de ce grand artiste furent universels. Pour honorer sa mémoire, la société musicale fit entendre une ode funèbre en forme de

1. Selon Bitter (*ouvr. cité*, III, 255), aucun renseignement ne confirmerait ce fait.
2. *Nécrologe*, p. 172.
3. *Ouvr. cité*, II, p. 761.

cantate, et Telemann consacra un sonnet élogieux, quoique en assez mauvais vers, à son ami défunt[1]. Le *magister* Krügel, collègue de Bach à Saint-Thomas, prononça son éloge funèbre. Quant au conseil qui n'avait pas oublié sa vieille rancune contre son indomptable cantor, il ne paraît pas avoir senti la perte qu'il avait faite, et dans ses séances des 7 et 8 août, certains membres se permirent des remarques ironiques et déplacées. Ils dirent d'un ton sarcastique « que l'école avait besoin d'un cantor et non d'un maître de chapelle ; que *Herr* Bach *pouvait* avoir été un grand musicien, mais qu'il fut un mauvais pédagogue ». Dans le compte-rendu annuel que fit le 4 mai 1751 le recteur Ernesti au conseil, il ne dit pas un mot de la mort de Bach et même les journaux de Leipzig ne donnèrent aucun avis du décès de l'illustre musicien. Le conseil poussa la platitude jusqu'à refuser à sa veuve la petite pension qu'il était d'usage de donner aux veuves des cantors.

Bach ne laissa point de testament. Après que les fils aînés se furent partagé la musique qu'il laissait, on procéda judiciairement à l'inventaire de sa succession. Un arrangement conclu entre la veuve et les enfants majeurs donna à cette dernière la tutelle des mineurs; puis la famille se dispersa. Friedemann, qui avait représenté Emmanuel, repar-

1. *Nécrologe*, p. 173.

tit pour Halle, et Frédéric pour Bückebourg. Henri trouva un asile auprès de Altnikol à Naumbourg, et Emmanuel prit chez lui son jeune frère, Jean-Chrétien, âgé de quinze ans. Les fils de Sébastien Bach, doués de grandes qualités et protégés par la gloire de leur illustre père, se séparèrent et s'en furent chercher fortune au loin. Pendant une génération encore le nom de Bach brilla dans les annales artistiques de l'Allemagne, puis il s'éteignit comme un météore.

La veuve, demeurée sans ressources avec trois filles, tomba dans la misère. Ses fils ne voulurent-ils ou ne purent-ils pas l'aider? C'est ce que l'on ignore. Toujours est-il qu'en 1752, elle reçut un modique secours de la ville ; mais sa malheureuse position n'ayant fait qu'empirer, elle vécut de la charité publique et mourut indigente (*almosenfrau*) le 27 février 1760. Ainsi Leipzig laissa s'éteindre dans le dénuement la compagne de l'homme qui fut un de ses citoyens les plus illustres, l'une de ses gloires les plus pures; de celui auquel elle devait plus tard élever une statue! *vanitas vanitatum!*

Ses trois filles eurent la douleur de traverser une époque pendant laquelle on oublia jusqu'au nom de leur père. Catherine-Dorothée vécut jusqu'au 14 janvier 1774, et Jeanne-Caroline cessa de vivre le 18 août 1781. Seule, la plus jeune, Régine-Jeanne, put voir éclore le moment où l'Allemagne se ressouvint de Jean-Sébastien Bach et comprit que son

devoir et sa dignité l'obligeaient à l'honorer. La pauvre solitaire connut aussi le besoin ; mais grâce à Rochlitz, qui eut le mérite d'appeler l'intérêt public sur la plus jeune fille de Bach, ses dernières années furent au moins à l'abri des soucis de l'existence matérielle. « La famille Bach, » écrivait Rochlitz en mai 1800, dans l'*Allgemeine Leipsiger Musikzeitung*, « la famille Bach est présentement » éteinte à l'exception d'une fille du grand Sébastien » qui est maintenant d'un âge avancé et dans le » besoin. Peu de personnes le savent, car elle ne » *peut*, elle ne *doit* pas mendier ! » — L'appel fut entendu et les secours affluèrent. Beethoven voulut venir en aide à cette grande infortune. Il donna ordre à la maison Breitkopf et Hartel de Leipzig de transporter sur la tête de la fille de Bach sa part de bénéfices dans une de ses dernières productions. Cet acte est d'autant plus beau que ce grand homme n'était et ne fut jamais dans une position bien brillante. En outre, des banquiers envoyèrent des sommes d'une réelle importance. — La pauvre femme, pénétrée de reconnaissance, fit insérer dans un journal de Leipzig de mai 1801, ses remerciements ainsi conçus : « J'accepte avec des larmes » de joie cette somme qui dépasse de beaucoup » mon attente. Pas un seul des jours qui me restent » à vivre ne s'écoulera sans que je ne pense avec » gratitude à mes bienfaiteurs. » — Elle mourut le 14 décembre 1809.

Ne nous appesantissons pas sur l'affligeant tableau qu'offre la perpétuelle ingratitude des hommes et leur ignorance souvent volontaire. Malheureusement, l'humanité est trop facilement portée à méconnaître ce qu'elle doit à ceux qui lui ont rendu les plus grands services. Le propre du génie est de forcer la postérité à lui rendre justice, à le venger de l'indifférence de ses contemporains et, comme le phénix, il renaît de ses cendres. C'est ce qui est arrivé pour Jean-Sébastien Bach, dont le nom et les œuvres sont aujourd'hui vénérés et admirés, non seulement en Allemagne, mais encore dans le monde entier. La moindre bourgade où l'art musical est en honneur se glorifie de pouvoir lui rendre hommage. Si, du haut de l'empyrée, les ombres des grands hommes ont le privilège de suivre ce qui se passe sur notre monde sublunaire, celle de Bach doit être satisfaite de la réparation qui lui a été accordée. La reconnaissance des peuples pour être tardive n'en est que plus éclatante dans ses manifestations.

APPENDICE I

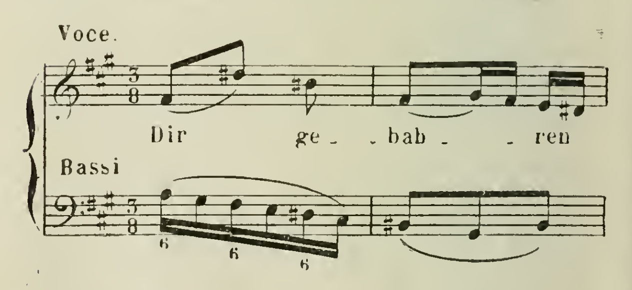
Il y aurait une lacune dans cette étude sur Bach, si l'on ne disait quelques mots sur la manière dont ses œuvres peuvent être exécutées aujourd'hui (c'est-à-dire ses œuvres vocales et orchestrales), et par quels instruments il y a lieu de remplacer ceux employés de son temps et tombés en désuétude.

Dans les partitions de Bach, on rencontre de nombreux passages qui, s'ils étaient rendus tels qu'ils sont imprimés, ne réaliseraient nullement ses intentions. Ceci provient de la différence qui existe dans la constitution de nos orchestres modernes avec ceux d'il y a un siècle et demi, et aussi de la coutume usitée autrefois de n'écrire — si l'on peut ainsi s'exprimer — que le *châssis* de l'harmonie en faisant remplir les parties complémentaires par la réalisation d'une basse chiffrée. Les parties d'orgue ou de clavecin ne s'écrivaient que lorsque ces instruments avaient un rôle prépondérant, et même en ce cas on se contentait d'écrire le dessus et la basse, en laissant à l'exécutant le soin de compléter l'harmonie d'après les chiffres représentant les accords. A l'époque où vécut Bach, la basse chiffrée était d'un usage général; le compositeur pouvait se fier à l'expérience des exécutants pour remplir les parties intermédiaires ; mais depuis que l'instrumentation a pris un développement formidable, il est devenu indispensable de noter toutes les parties instrumentales. On cessa de pratiquer l'art de jouer les *partimenti*, et il ne fut plus possible d'exécuter l'accompagnement sur l'orgue et le clavecin d'une façon satisfaisante

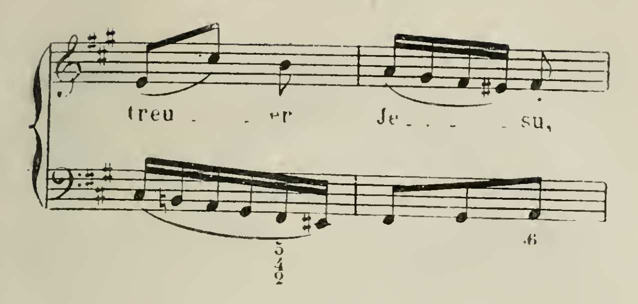
avec la seule indication des chiffres placés au-dessus de la basse. De là vint la nécessité d'accompagnements additionnels dans lesquels on réalise, aussi complètement que possible, les parties que les compositeurs d'autrefois se contentaient d'indiquer et laissaient à la discrétion des exécutants. C'est ainsi qu'ont procédé Bach et Händel, et c'est aussi ce qui rend la bonne exécution de leurs œuvres si difficile aujourd'hui sans le remaniement des harmonies intermédiaires.

Un musicien allemand aussi intelligent qu'érudit, Robert Franz, frappé des inconvénients que présentait la musique des anciens maitres écrite dans la manière d'autrefois, a porté son attention sur cette branche artistique et a publié des accompagnements additionnels à plusieurs œuvres importantes de J.-S. Bach et de Händel, afin de les rendre accessibles aux musiciens modernes et susceptibles d'être jouées par nos orchestres [1]. Il a introduit des accompagnements polyphoniques aux endroits où le compositeur n'a fait qu'indiquer ses intentions par une basse chiffrée; il a confié les parties d'orgue à un groupe d'instruments à vent afin de faciliter l'exécution de ces œuvres dans les salles de concert, en majorité dépourvues de ce gigantesque instrument, et en a substitué de nouveaux à ceux inconnus aujourd'hui ou surannés. Il y a, en outre, dans les partitions de Bach, bien des passages qui exigent un traitement plus polyphonique que ne l'a indiqué le maître.

Ainsi dans la *Matthæus-Passion* se trouve ce passage :
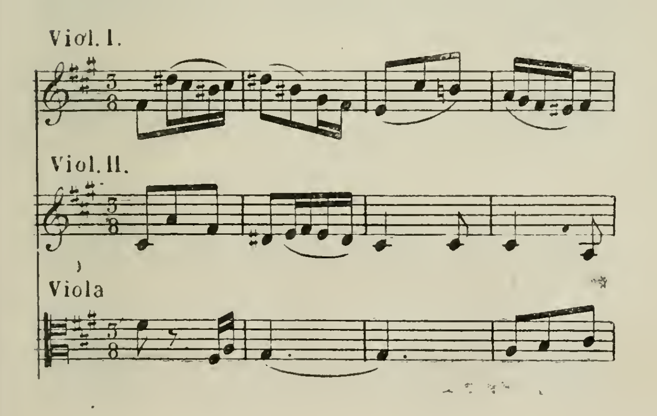


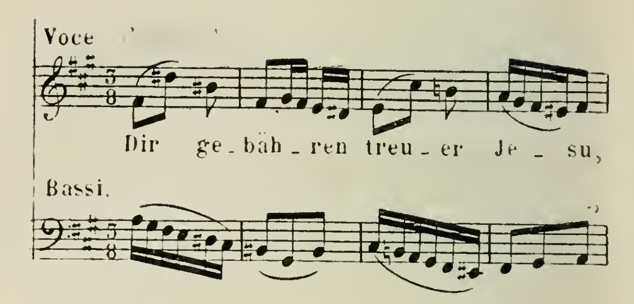
1. Voyez R. Franz, *Offener Brief an Eduard Hanslick*, Leipzig, 1873.



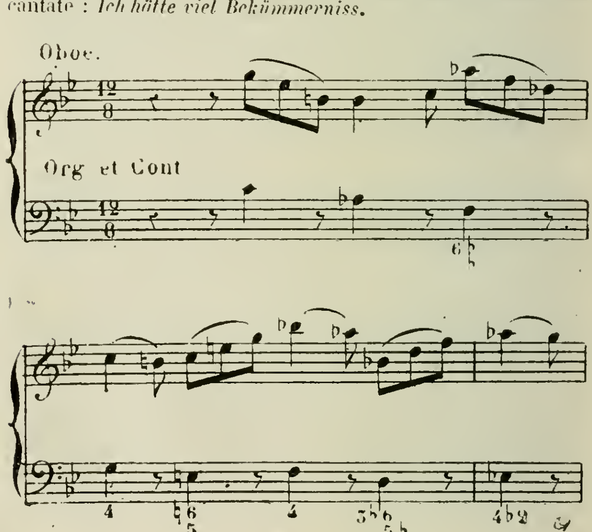
Ici les chiffres donnent la clef de l'harmonie, mais si pour la remplir on employait de simples accords, ils seraient, comme le dit Franz, dans les parties non écrites par Bach « aussi lourds que du plomb, et ne trouveraient point de soutien dans la basse toujours en mouvement ».

Il a donc adopté avec raison la méthode polyphonique et complété ainsi la partition :
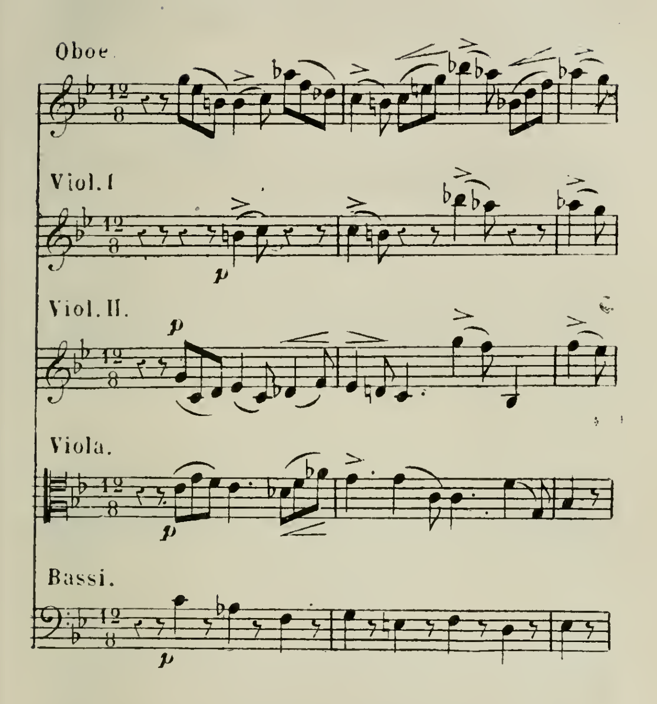




Souvent on trouve chez Bach des passages qui ressemblent à l'exemple précédent où la basse et la mélodie sont seules données dans les partitions. Il fait parfois accompagner ses airs par des instruments solos, soit à cordes, soit à vent, et par les basses. Dans de tels cas il suffit d'ajouter une partie intérieure. En voici un exemple tiré de la célèbre cantate : *Ich hätte viel Bekümmerniss.*
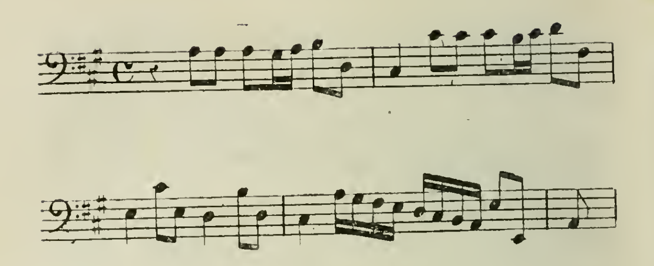


ARRANGEMENT DE FRANZ.

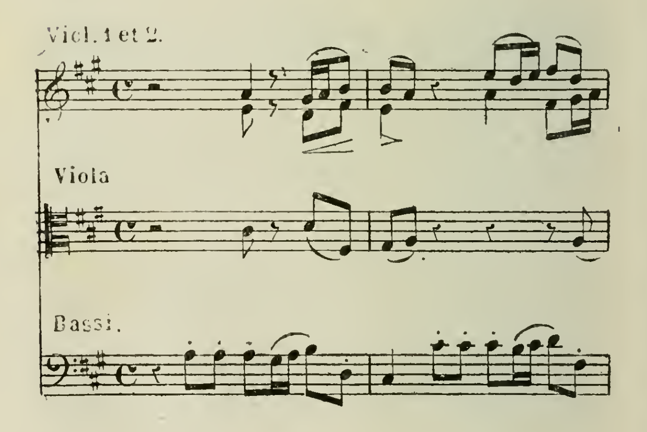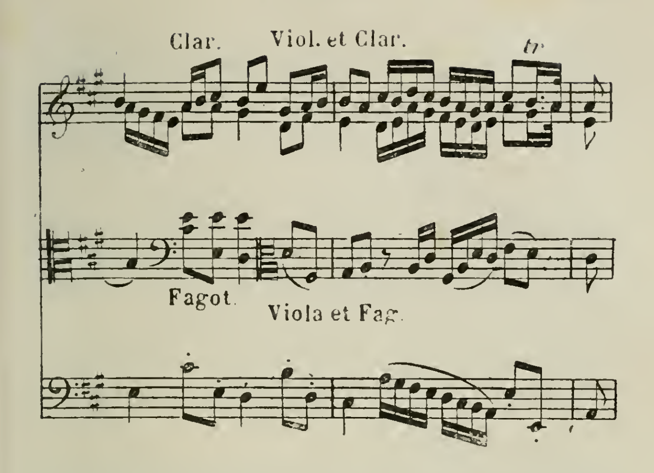


On voit que Franz a ajouté le quatuor des cordes au hautbois solo et traité les parties intermédiaires dans le style polyphonique que l'expérience lui a appris être le seul convenable pour l'exacte interprétation des idées de Bach.

Il en est autrement quand la basse seule est donnée, et quand cette basse n'est pas même chiffrée, ce qui arrive souvent. Ainsi dans ce passage de son *Magnificat : Quia fecit mihi magna :*



Il est évident que si l'on joue simplement la partie de basse, le résultat sera la négation, la caricature même des intentions de l'auteur. Ici la partition ne porte point de chiffres pour indiquer même l'esquisse de l'harmonie. Les difficultés qu'offre un passage comme celui-ci ont été magistralement surmontées par Franz, qui a rempli la partition de cette manière :
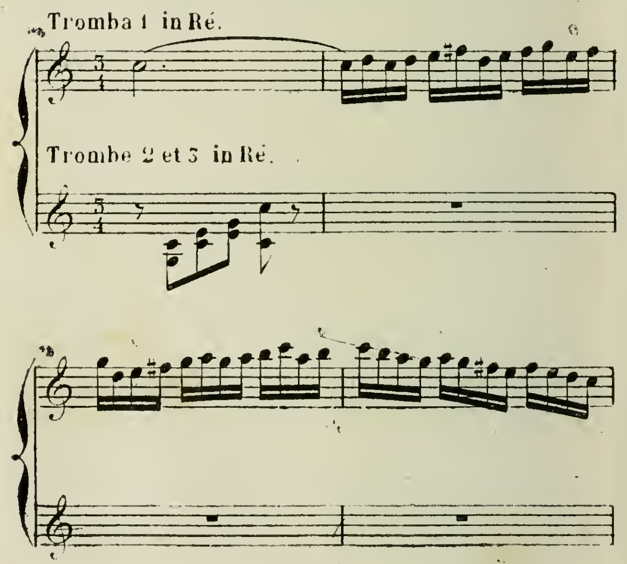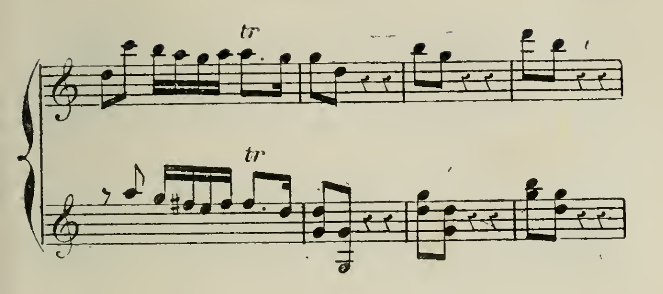




En comparant les parties ajoutées avec la basse originale, on verra que toutes sont fondées sur des suggestions que l'on croirait patronnées par Bach lui-même sur des idées inspirées par la basse, et c'est en obtenant l'unité de dessin, par l'emploi scientifique des propres matériaux de Bach que Franz s'est montré à la hauteur du travail qu'il s'est imposé.

Nul n'ignore que la composition de l'orchestre, il y a cent cinquante ans, était toute différente de la nôtre; c'est surtout vrai avec Bach, qui a employé dans ses partitions des instruments que nous ne connaissons plus. Tels sont le hautbois d'amour, le hautbois de chasse (qu'il appelle quelquefois *Taille*), la viole d'amour, la viole de Gambe, etc., etc. — En remaniant ses œuvres pour les rendre exécutables de nos jours, il est indispensable de substituer, autant que possible à ces instruments leurs équivalents modernes. Bach, en outre, a donné fréquemment aux trompettes des passages écrits en *ut* à l'aigu, qui sont absolument impossibles pour les trompettes de nos orchestres; il en a exigé des traits rapides en notes suraiguës dont l'exécution, quoique possible, n'en est pas moins incertaine. Ainsi dans le *Cum sanctu spirito* de sa messe en *si* mineur, il a écrit la première partie de trompette à un diapason si élevé

qu'elle est injouable. Il est vrai que depuis cent cinquante ans le diapason a singulièrement haussé et que l'on a jugé nécessaire de le fixer en établissant ce qu'on appelle aujourd'hui le diapason normal. Dans de semblables cas, il paraît obligatoire de refaire les parties de trompettes en donnant les notes les plus aiguës à un autre instrument. Franz l'a compris et réalisé dans ses éditions du *Magnificat*, et de la *Cantate de la Pentecôte*, où il s'est servi de deux clarinettes en *ut* pour renforcer et soutenir les trompettes. Le ton de ces deux morceaux étant celui de *ré* majeur, Franz aurait dû, ce semble, employer des clarinettes en *la*; il leur a préféré celles en *ut*, parce que leur son, quoique moins riche et moins plein, est plus strident et se rapproche davantage de celui des notes aiguës de la trompette. Un passage du chœur d'introduction du *Magnificat* servira d'exemple pour démontrer comment Franz a effectué cet arrangement.

TEXTE DE BACH.
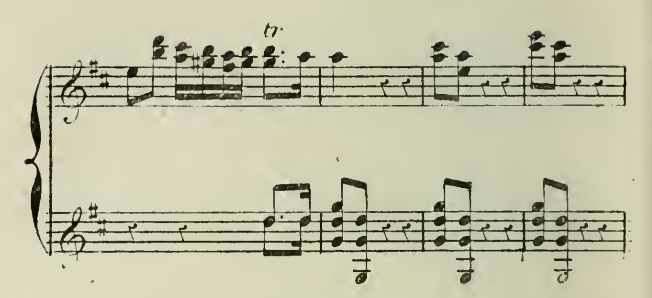




ARRANGEMENT DE FRANZ.

Clar in Ut

3 Trombe in Ré



De cette façon l'exécution du passage est rendue possible, facile même, et l'effet produit est presque exactement celui voulu par le maître.

Indépendamment des cas précédents, les ouvrages de Bach présentent assez fréquemment des passages qui, si on les faisait jouer tels qu'ils sont écrits, différeraient sensiblement des intentions du compositeur, bien qu'il ait employé des instruments dont nous nous servons et que tout soit parfaitement jouable. Une lettre de Bach, écrite en 1730 [1], nous fait connaître la force de la bande qu'il avait sous ses ordres. Outre les instruments à vent, elle ne contenait que deux ou trois premiers violons, autant de seconds, deux premières et deux secondes violes, deux violoncelles et une contrebasse; soit, en tout, treize cordes. Avec un quatuor aussi minime, les solos des instruments d'harmonie devaient se produire avec une vigueur qui n'existerait pas dans nos orchestres actuels où sont souvent réunies de cinquante à soixante-dix cordes; et comme dans la musique de Bach toutes les parties ont, presque invariablement, une égale importance, il s'ensuit que les instruments à vent doivent être renforcés si l'on veut conserver l'équilibre dans la sonorité. Le cas se produit surtout dans les chœurs. Il serait impossible de donner ici un exemple qui le démontre clairement, car il faudrait citer au moins une page entière des partitions de Bach, et l'espace manque. Ceux qui sont familiarisés avec ses grandes productions n'auront point de peine à se rappeler les passages de cette sorte. L'un des exemples les plus concluants et en même temps des plus frappants se

1. Bitter, *J.-S. Bach*, II, 15-22.

voit dans le petit chœur : *Lass ihn kreuzigen* de la *Passion* selon Mathieu. Ici l'auteur a donné aux flûtes un contre-point très important qui doit dominer les voix et les cordes. Avec une petite bande et un chœur comme ceux dont disposait Bach, ce contre-point se détachait distinctement; mais avec nos puissantes masses sonores, tant instrumentales que vocales, il serait infailliblement couvert et son effet se noierait dans l'ensemble. Franz a fait doubler les flûtes par les clarinettes, dont la qualité de son des notes supérieures offre de la similitude avec celle des flûtes, et qui, par leur intensité plus perçante, dominent les autres instruments. On voit avec quelle intelligence et quel tact Franz a compris son adaptation ; il y a mis, en outre, une discrétion que l'on ne saurait trop recommander à ceux qui, à son exemple, voudraient disposer les œuvres de Bach pour nos orchestres.

Musicien profond et connaissant toutes les ressources de son art, Franz s'est tellement pénétré des œuvres de Bach, il a si bien étudié son style, qu'il s'en est, en quelque sorte imprégné. Si l'on soumettait ses éditions pourvues d'accompagnements additionnels à un jury, mais sans lui donner de guide pour distinguer les parties ajoutées, ce jury pourrait bien les prendre pour les partitions originales. C'est le plus bel élog· que l'on puisse faire de ce consciencieux travail, recommandable à tant de titres.

Il est évident que l'on ne peut exécuter aujourd'hui les grandes compositions de Bach telles qu'elles sont sorties de sa plume. C'est regrettable assurément, car on commet presque un sacrilège lorsque l'on porte la main sur l'œuvre d'un grand maître. Il est certain cependant que si nous voulons les comprendre et en jouir, un compromis est inévitable; la grande difficulté est de savoir en quoi doit consister ce compromis. Il faudra donc agir avec beaucoup de circonspection et s'abstenir avant tout, de rien changer à la disposition de la partition. En pareil cas, il sera bon de se souvenir de cette recommandation bien connue : « Glissez, mortels, n'appuyez pas ! »

APPENDICE II

ÉDITION DE LA BACHGESELLSCHAFT

PREMIÈRE ANNÉE (1851).

Cantates religieuses, vol. I.

(Kirchen Cantaten).

1. Wie schön leuchtet der Morgenstern.
2. Ach Gott, vom Himmel sieh darein.
3. Ach Gott, wie manches Herzleid (1re élaboration.)
4. Christ lag in Todesbanden.
5. Wo soll ich fliehen hin.
6. Bleib bei uns, denn es wird Abend werden.
7. Christ, unser Herr, zum Jordan kam.
8. Lieber Gott, wann werd ich sterben ?
9. Es ist das Heil uns kommen her.
10. Meine Seel' erhebt den Herren.

DEUXIÈME ANNÉE

Cantates religieuses, vol. II.

11. Lobet Gott in seinen Reichen.
12. Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen.
13. Meine Seufzer, meine Thränen.
14. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.
15. Denn du wirst meine Seele.
16. Herr Gott, dich loben wir.
17. Wer Dank opfert, der preiset mich.
18. Gleich wie der Regen und Schnee vom Himmel.
19. Es erhub sich ein Streit.
20. O Ewigkeit, du Donnerwort. (1re élaboration.)

TROISIÈME ANNÉE.

Œuvres de clavecin, vol. I.

Quinze inventions et symphonies.

Exercices de clavecin (Clavieruebung.

1re partie. — Six partitas.

2e partie. — Un concerto et une partita.

3e partie. — Prélude de chorals et duettos.

4e partie. — Air avec trente variations.

Toccata en *fa* dièse mineur.

Toccata en *ut* mineur.

Fugue en *la* mineur.

QUATRIÈME ANNÉE

Passion selon saint Matthieu.

CINQUIÈME ANNÉE

Cantates religieuses, vol. III.

PREMIÈRE LIVRAISON

21. Ich hätte viel Bekümmerniss.
22. Jesus nahm zu sich die Zwölfe.
23. Du wahrer Gott und David's sohn.
24. Ein ungefärbt Gemüthe.
25. Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe.
26. Ach wie flüchtig, ach wie nichtig.
27. Wer weiss wie nahe mir meine Ende.
28. Gottlob! nun geht das Iahr zu Ende.
29. Wir danken dir Gott, wir danken dir.
30. Freue dich, erlöste Schaar.

DEUXIÈME LIVRAISON

Oratorio de la Nativité.

1re partie. — 1er jour. Jauchzet, etc.
2e partie. — 2e jour. Und es waren, etc.
3e partie. — 3e jour. Herrscher des Himmels, etc.
4e partie. — Jour de l'an. Fallt mir Danken, etc.
5e partie. — Le dimanche suivant. Ehre seidir, etc.
6e partie. — Apparition du Christ. Herr, wenn die Stolzen.

SIXIÈME ANNÉE

Messe en Si *mineur.*

SEPTIÈME ANNÉE

Cantates religieuses, vol. IV.

31. Der Himmel lacht, die Erde jubiliret.
32. Liebster Jesu, mein Verlangen.
33. Allein zu dir, Herr, Jesu-Christ.
34. O ewiges Feuer, o Ursprung der Liebe.
35. Geist und Seele wird verwirrt.
36. Schwingt freudig euch empor.
37. Wer da glaubet und getaüft wird.
38. Aus tiefer Noth schrei ich zû dir.
39. Brich dem Hungrigen dein Brod.
40. Dazu ist erschienen der Sohn Gottes.

HUITIÈME ANNÉE

Quatre messes.

1. En *fa* majeur.
2. En *la* majeur.
3. En *sol* mineur.
4. En *sol* majeur.

NEUVIÈME ANNÉE

Musique de chambre, vol. I.

Trois sonates pour clavecin et flûte.
Suite pour clavecin et violon.
Six sonates pour clavecin et violon.
Trois sonates pour clavecin et viole de Gambe.
Sonate pour flûte, violon et basse chiffrée.
Sonate pour deux violons et basse chiffrée.
Supplément.

DIXIÈME ANNÉE

Cantates religieuses, vol. V.

41. Jesu, nun sei gepreiset.

42. Am abend aber desselbigen Sabbaths.
43. Gott fähret auf mit Jauchzen.
44. Sie werden euch in den Bann thun.
45. Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.
46. Schauet doch und sehet.
47. Wer sich selbst erhöhet.
48. Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen.
49. Ich geh'und suche mit Verlangen.
50. Nun ist das Heil und die Kraft.

ONZIÈME ANNÉE

PREMIÈRE LIVRAISON

Magnificat en *ré* majeur.
Quatre Sanctus en *ut* majeur.
— en *ré* majeur.
— en *ré* mineur.
— en *sol* majeur.
Supplément.

DEUXIÈME LIVRAISON

Musique vocale de chambre.

1° Streit zwischen Phœbus und Pan.
2° Weichet nur, betrübte Schatten.
3° Amore traditore.
4° Von der Vergnügsamkeit.
5° Aeolus zufriedengestellt.

DOUZIÈME ANNÉE

PREMIÈRE LIVRAISON

Passion selon saint Jean l'évangéliste.

DEUXIÈME LIVRAISON

Cantates religieuses, vol. VI.

51. Jauchzet Gott in allen Landen.
52. Falsche Welt, dir trau' ich nicht.
53. Schlage doch gewünschte Stunde.
54. Widerstehe doch der Sünde.
55. Ich, armer Mensch, ich Sünden Knecht.
56. Ich will den Kreuzstab gerne tragen.
57. Selig ist der Mann.
58. Ach Gott, wie manches Herzleid.
(Seconde élaboration.)
59. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten.
(Première élaboration.)
60. O Ewigkeit, du Donnerwort.
(Seconde élaboration.)

TREIZIÈME ANNÉE

PREMIÈRE LIVRAISON

Cantates d'épousailles.

Dem Gerechten muss das Licht.
Der Herr denket an uns.
Gott ist unsere Zuversicht.
Trois chorals.

DEUXIÈME LIVRAISON

Œuvres de clavecin, vol. II.

Six grandes suites, dites suites anglaises.
Six petites suites, dites suites françaises.

TROISIÈME LIVRAISON

Ode funèbre pour la reine de Pologne.

QUATORZIÈME ANNÉE

Œuvres de clavecin, vol. III.

Le clavecin bien tempéré. 1re partie, 1722.

Le clavecin bien tempéré. 2e partie, 1744.

Supplément. Variantes et éclaircissements.

QUINZIÈME ANNÉE

Œuvres d'orgue, vol. I.

Six sonates pour deux claviers à pédales.

Six préludes et fugues, 1re suite.

— — 2e —

— — 3e —

Trois Toccatas.

Passacaglia.

SEIZIÈME ANNÉE

Cantates religieuses, vol. VII.

61. Nun Komm, der Heiden Heiland (1re élaboration).
62. Nun Komm, der Heiden Heiland (2e élaboration).
63. Christen, ätzet diesen Tag.
64. Sehet, welch'ein Liebe hat uns der Vater.
65. Sie werden aus Saba alle kommen.
66. Erfreut euch ihre Herzen.
67. Halt'in Gedächtniss Jesum Christ.
68. Also hat Gott die Welt geliebt.
69. Lobe den Herrn, meine Seele.
70. Wachet, betet, seit bereit allezeit.

DIX-SEPTIÈME ANNÉE

Musique de chambre, vol. II.

Sept concertos pour clavecin avec orchestre :

1. En *ré* mineur.
2. En *mi* majeur.
3. En *ré* majeur.
4. En *la* majeur.
5. En *fa* mineur.
6. En *fa* majeur.
7. En *sol* mineur.

Triple concerto pour clavecin, flûte et violon avec accompagnement d'orchestre.

Supplément.

DIX-HUITIÈME ANNÉE

Cantates religieuses, vol. VIII.

71. Gott ist mein König.
72. Alles nur nach Gottes Willen.
73. Herr, wie du wilst, so schick's mit mir.
74. Wer mich liebet, der wird mein Wort halten.
(Seconde élaboration plus complète.)
75. Die Elenden sollen essen.
76. Die Himmel erzählen dei Ehre Gottes.
77. Du sollst, Gott, deinen. Herrn lieben.
78. Jesu, der du meine Seele.
79. Gott der Herr ist Sonn' und Schild.
80. Ein' feste Burg ist unser Gott.

DIX-NEUVIÈME ANNÉE

Musique de chambre, vol. III.

1° Concerto en *fa* majeur, pour deux cors, trois hautbois, basson, quatuor de cordes concertant, deux violons, viole, violoncelle, et basse continue.

2° Concerto en *fa* majeur pour trompettes concertantes, flûte, hautbois et violon, avec accompagnement de deux violons, viole et basse continue.

3° Concerto en *sol* majeur, pour trois violons, trois violes, trois violoncelles et basse continue.

4° Concerto en *sol* majeur, pour violons concertants avec accompagnement de deux flûtes (à bec), deux violons, viole, violoncelle et basse continue.

5° Concerto en *ré* majeur, pour clavecin, flûte et violon, avec accompagnement de violon, viole, violoncelle et basse continue.

6° Concerto en *si* bémol majeur pour deux violons, deux gambes, violoncelle et basse continue.

VINGTIÈME ANNÉE

PREMIÈRE LIVRAISON

Cantates religieuses, vol. IX.

81. Jesus-Christ was soll ich hoffen?
82. Ich habe genug.
83. Erfreute Zeit im neuen Bunde.
84. Ich bin vergnügt in meinem Glücke.
85. Ich bin ein guter Hirt.
86. Wahrlich, ich sage euch.
87. Bisher habt ihr nichts gebeten.
88. Siehe, ich will viel Fischer aussenden.
89. Was soll ich aus dir machen, Ephraïm?
90. Es reifet auch ein schrecklich Ende.

DEUXIÈME LIVRAISON

Musique vocale de chamore, vol. II.

Drame pour l'anniversaire d'Auguste III. — Schleicht, spielende Wellen.

Drame pour la fête du professeur Korth. — Vereinigte Zwietracht, etc.

Drame pour la fête du roi Auguste. — Auf schmetternde Töne der muntere Trompetten

VINGT ET UNIÈME ANNÉE

PREMIÈRE LIVRAISON

Musique de chambre, vol. IV.

Concertos pour violon avec accompagnement d'orchestre :

1. En *la* mineur pour un violon.
2. En *mi* majeur pour un violon.
3. En *ré* mineur pour deux violons.
4. En *ré* majeur pour violons concertants.

DEUXIÈME LIVRAISON

Musique de chambre, vol. V.

Trois concertos pour deux clavecins, avec accompagnement d'orchestre :

1. En *ut* mineur.
2. En *ut* majeur.
3. En *ut* mineur.

TROISIÈME LIVRAISON

Oratorio de Pâques.

VINGT-DEUXIÈME ANNÉE

Cantates religieuses, vol. X.

91. Gelobet seist du, Jesu-Christ.
92. Ich hab' in Gottes Herz und Sinn.
93. Wer nur den lieben Gott lässt walten.
94. Was frag'ich nach der Welt?
95. Christus der ist mein Leben.
96. Herr Christ, der ein'ge Gottessohn.

97. In allen meinen Thaten.
98. Was Gott thut, das ist wohlgethan.
Première élaboration en *si* majeur.
99. Deuxième élaboration en *sol* majeur.
100. Troisième élaboration en *sol* majeur.
Supplément.

VINGT-TROISIÈME ANNÉE

Cantates religieuses, vol. XI.

101. Nimm von uns, Herr, du treuer Gott.
102. Herrdeine Augen sehen nach dem Glauben.
103. Ihr werdet weinen und heulen.
104. Du Hirte Israel, höre.
105. Herr, gehe nicht in Gericht.
106. Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
107. Was willest du dich betrüben.
108. Es ist euch gut dass ich hingehe.
109. Ich glaube, lieber Herr.
110. Unser Mund sei voll Lachens.

VINGT-QUATRIÈME ANNÉE

Cantates religieuses, vol. XII.

111. Was mein Gott will das g'schieh'allzeit.
112. Der Herr ist mein getreuer Hirt.
113. Herr Jesu-Christ, du höchstet Gut.
114. Ach, lieben Christen, seid getrost.
115. Mache dich, mein Geist, bereit.
116. Du Friedensfürst, Herr Jesu-Christ.
117. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.
118. O Jesu-Christ, mein's Leben Licht.
119. Preise, Jerusalem, den Herrn.
120. Gott, man lobt dich, in der Stille.

VINGT-CINQUIÈME ANNÉE

PREMIÈRE LIVRAISON

Œuvres d'orgue, vol. II.

L'art de la fugue.
Supplément : L'autographe berlinois.

DEUXIÈME LIVRAISON

1. Petit livre d'orgue (Orgelbüchlein).
2. Six chorals (dits de Schübler).
3. Dix-huit chorals (dits les grands avec le chant du cygne].

Supplément *a* : deux anciennes leçons au recueil I.
Supplément *b* : quinze anciennes leçons au recueil III.

VINGT-SIXIÈME ANNÉE

Cantates religieuses, vol. XIII.

121. Christum wir sollen loben schon.
122. Das neugebor'ne Kindelein.
123. Liebster Immanuel, Herzog der Frömmen.
124. Meinen Jesum lass'ich nicht.
125. Mit Fried'und Freud'ich fahr'dahin.
126. Erhalt'uns, Herr, bei deinem Wort.
127. Herr Jesu-Christ, whar'r Mensch und Gott.

128. Auf Christi Himmelfahrt allein.
129. Gelobet sei der Herr, mein Gott.
130. Herr Gott, dich loben alle wir.

VINGT-SEPTIÈME ANNÉE

Musique de chambre, vol. III.

PREMIÈRE LIVRAISON

Six sonates pour violon.

Six suites pour violoncelle.

DEUXIÈME LIVRAISON

Catalogue thématique des cantates, du nº 1 à 120.

VINGT-HUITIÈME ANNÉE

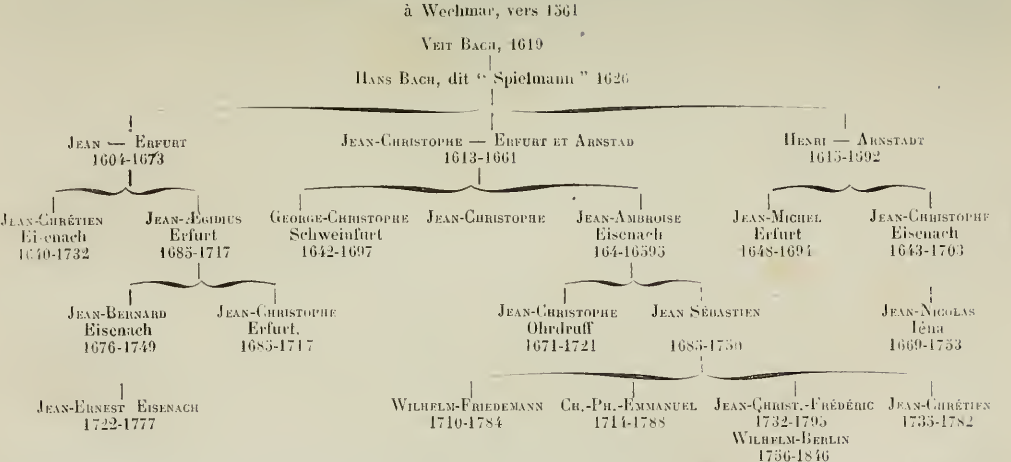
Cantates religieuses, vol. XIV.

(Du nº 131 au nº 140.)

(En préparation, 1881.)

APPENDICE III

TABLEAU GÉNÉALOGIQUE DE LA FAMILLE DES BACH



Il n'est fait mention ici que des fils qui embrassèrent la carrière musicale. On a laissé de côté tous les autres ainsi que les filles.

APPENDICE IV
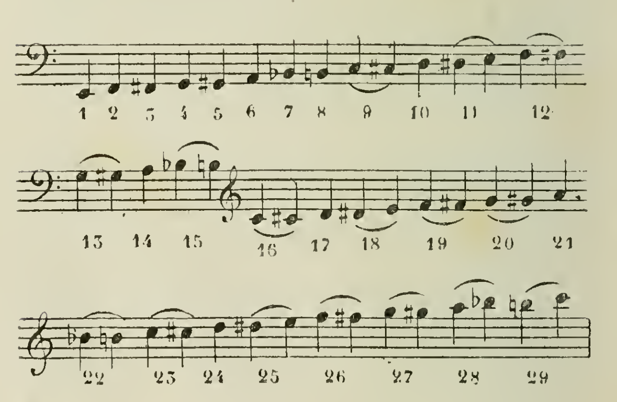
Les concerts du *Gewandhaus* ont été ainsi dénommés parce qu'ils ont lieu dans la halle aux draps (*Gewandhaus*) de Leipzig. Ainsi qu'on l'a vu, ils datent de 1743, alors que Jean-Sébastien Bach était cantor de Saint-Thomas. Ils portèrent d'abord le titre de « Grand Concert » (*das grosse Concert*). Doles en fut le conducteur avec un orchestre de seize musiciens. La guerre de Sept ans les interrompit ; mais à la paix, en 1763, ils reprirent sous la direction de J. A. Hiller, qui les reconstitua à ses risques et périls et les intitula « Concerts d'amateurs » (*Liebhaber Concerte*). L'orchestre fut porté à trente musiciens et les séances se continuèrent jusqu'à Pâques de 1778. Après une interruption de trois années, les concerts recommencèrent dans la grande salle nouvellement ajoutée au Gewandhaus pour servir de salle de bals, de fêtes et de concerts. On doit cette nouvelle institution au bourgmestre C. W. Müller, lequel a droit d'être considéré comme le fondateur de l'institution sous sa forme actuelle. Avec onze de ses amis, Müller établit un comité directeur qui prit pour chef d'orchestre (*conductor*) J. A. Hiller, et ouvrit une liste de souscription pour vingt-quatre concerts. Le premier fut donné dans la nouvelle salle du Gewandhaus, le 29 septembre 1781. La société donne maintenant vingt concerts d'hiver et deux supplémentaires ; l'un au bénéfice du fonds de pension de l'orchestre, l'autre au bénéfice des pauvres. Les programmes, très variés, se composent de pièces orchestrales, de solos de chant et d'instruments, ainsi que de chœurs. Depuis 1809, on consacre encore huit soirées à l'exécution de la musique de chambre. Aujourd'hui l'orchestre comprend soixante-dix membres exécutants, sous la conduite de Karl Reinecke. Douze directeurs sont chargés de l'administration de la société et de la bonne dis-

position des concerts. C'est pendant que Félix Mendelssohn-Bartholdy en fut le chef que les concerts du Gewandhaus atteignirent leur plus haut point de splendeur et de célébrité. Voici les noms des conducteurs qu'ils ont eus jusqu'à ce jour.

Doles (Jean-Frédéric), de 1743 à 1744.
Hiller (Jean-Adam), de 1763 à 1785.
Schicht (Jean-Gottfried), de 1785 à 1810.
Schulz (Jean-Philippe-Chrétien), de 1810 à 1827.
Pohlenz (Chrétien-Auguste), de 1827 à 1835.
Mendelssohn-Bartholdy (Félix) de 1835 à 1843.
Hiller (Ferdinand), de 1843 à 1844.
Gade (Niels-W.), de 1844 à 1848.
Rietz (Julius), de 1848 à 1860.
Reinecke (Karl), depuis 1860,

APPENDICE V

Le *Clavicorde*, que les écrivains du moyen âge nommaient *manicorde* ou *manicordion* (en latin *monochordium*) est le plus ancien des instruments à clavier, car le principe de son mécanisme est celui du monocorde de Guido d'Arezzo. Cet instrument, en usage dans le XIIe siècle, était de forme carrée et monté d'une seule corde par note. Il fut extrêmement populaire, et son succès se maintint en Allemagne jusque dans les premières années de notre siècle. Une languette de cuivre attachée à l'extrémité de chaque touche du clavier et placée au-dessous de la corde qu'elle était appelée à diviser mathématiquement, en formait tout le mécanisme. Quoique cet instrument ne soit monté que de vingt-neuf cordes métalliques doubles, il fournit, à l'aide de ses quarante-cinq touches, l'étendue suivante :



Ce fait s'explique par la raison que deux touches agissent sur la même corde et produisent deux demi-tons successifs en l'atteignant par leurs languettes ou *tangentes* à deux places différentes. Les plus anciens clavicordes ont été construits d'après ce principe; de là le nom de *gebundenes clavier* qui leur fut donné; lorsque, au XVII[e] siècle, on commença à donner une corde à chaque touche, le clavier du clavicorde, construit d'après le nouveau procédé, prit le nom de *bundfreies clavier*. Le clavicorde ne peut produire que des sons d'une faible intensité; en revanche, il possède des moyens d'expression refusés au clavecin; ils sont dus à la pression plus ou moins fort du doigt sur la touche. Le clavicorde était l'instrument favori de J.-S. Bach et de son fils Ch.-Ph. Emmanuel qui ne jugeait d'un claveciniste qu'après l'avoir entendu jouer du clavicorde. Mattheson le préférait au clavecin; Mozart s'en est servi, et Grétry de même, lors de son arrivée à Paris. Le clavicorde de ce dernier est aujourd'hui au musée instrumental du Conservatoire de Paris et porte le n° 226. Beethoven disait que « de tous les instruments à clavier, le clavicorde était celui sur lequel on pouvait le mieux affirmer le ton et l'interprétation expressive ».

Sébastien Virdung, prêtre et organiste à Bâle où il publia, en 1511, un livre intitulé : *Musica getuscht und ausgezogen*, etc., est l'autorité la plus ancienne à laquelle nous puissions recourir pour le clavicorde. L'auteur qui vient après lui est Michel Praetorius, dont le *Syntagma musicum* parut un siècle plus tard. Il nous apprend que les plus anciens clavicordes ne portaient que vingt touches *in genere diatonico*, avec deux touches noires (*sic*). Il n'y avait donc pas plus de trois demi-tons dans une octave. A l'époque de Praetorius, cet instrument comprenait quatre octaves; il en eut cinq vers le milieu du XVIII[e] siècle.

Ch. D. Schubart, claveciniste remarquable, connu surtout par son long emprisonnement, ordonné par le duc Charles de Wurtemberg [1], désignait le clavicorde comme « un instrument aimable, mélancolique, d'une douceur inexprimable, consolation de l'affligé et ami de l'homme heureux (*Labsal des Dulders, und des Frohsinns theilnehmenden Freund.*) Le clavicorde a totalement disparu aujourd'hui. Les moindres spécimens en sont devenus fort rares.

1. Cf. Bitter, *ouv. cité*, t. II, p. 23. — Cf. aussi Koch, *Musical Lexicon* (1802).

APPENDICE VI

Tableau des agréments et *battements* qui se trouvent dans les œuvres de J.-S. Bach, avec leur résolution, telle qu'elle est donnée de la main de Bach lui-même, dans le *Clavier-Buchelein for Wilhelm Friedemann*, commencé à Cœthen, le 22 janvier 1720.
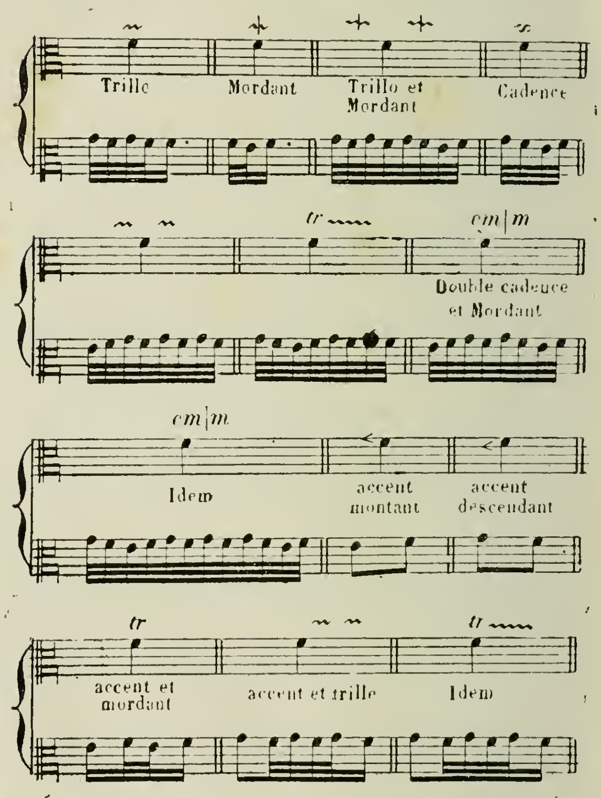


TABLE ANALYTIQUE

12.

II

III

DEUXIÈME PÉRIODE

ANNÉES D'ÉTUDES.

(LUNEBOURG ET ARNSTADT, 1700-1707)

I

TROISIÈME PÉRIODE

L'ORGANISTE

(MUHLHAUSEN ET WEIMAR, 1707-1717)

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

QUATRIÈME PÉRIODE

MATURITÉ

(COETHEN, 1717-1723)

I

II

VI

VII

VIII

CINQUIÈME PÉRIODE

LE CANTOR

(LEIPZIG, 1723-1729)

I

V

SIXIÈME PÉRIODE

LES PASSIONS, LES ORATORIOS ET LES MESSES

(LEIPZIG, 1729-1739)

I

II

III

IV

V

VI

SEPTIÈME PÉRIODE

LE PROFESSEUR ET SES DISCIPLES

(LEIPZIG, 1740-1748)

I

II

III

IV

V

VI

HUITIÈME PÉRIODE

DERNIÈRES ANNÉES

(LEIPZIG, 1747-1750)

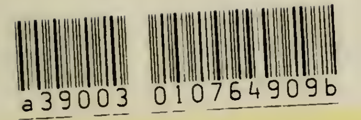
I

II

III

IV

PARIS. — IMP. P. MOUILLOT, 13-15, QUAI VOLTAIRE. — 28456.


a39003 010764909b

